

IVÁN MARINO

**LA PROPORCIÓN DE LA DEFORMACIÓN
EN LAS OBRAS Y LOS TEXTOS DEL CINE**

Orientador: Doutor José Manuel Figueiredo Gomes Pinto

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes
e Tecnologias da Informação
Departamento de Ciências da Comunicação
Doutoramento em Ciências da Comunicação**

**Lisboa
2016**

IVÁN MARINO

**LA PROPORCIÓN DE LA DEFORMACIÓN
EN LAS OBRAS Y LOS TEXTOS DEL CINE**

Tese defendida em provas públicas na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 13/ 05/ 2016, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação nº 150-A/2016, de 14 de Março de 2016, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor José Augusto Bragança de Miranda
Vogais: Prof. Doutor Edmundo José Neves Cordeiro (ULHT) —Arguente Interno—; Prof^a. Doutora Inês Godinho Mendes Viveiros Gil (ULHT) —Arguente Interno—; Prof^a. Doutora Inês Martins (Universidad Ramón LLul) —Arguente Externo—; Prof. Doutor Manuel José Damásio (ULHT) —Arguente Interno—; Prof. Doutor Paulo Renato da Silva Gil Viveiros (ULHT) —Arguente Interno—; Prof. Doutor Víctor del Río (Universidad de Salamanca) —Arguente Externo—. Orientador: Doutor José Manuel Figueiredo Gomes Pinto

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

**Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes
e Tecnologias da Informação**

**Departamento de Ciências da Comunicação
Doutoramento em Ciências da Comunicação**

**Lisboa
2016**

El conocimiento no tiene otra luz iluminadora del mundo que la que arroja la idea de la redención: todo lo demás se agota en reconstrucciones y se reduce a mera técnica. Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica. Situar en tales perspectivas sin arbitrariedad ni violencia, desde el contacto con los objetos, sólo le es dado al pensamiento. Y es la cosa más sencilla, porque la situación misma incita perentoriamente a tal conocimiento, más aún, porque la negatividad consumada, cuando se la tiene a la vista sin recortes, compone la imagen invertida de lo contrario a ella. Pero esta posición representa también lo absolutamente imposible, puesto que presupone una ubicación fuera del círculo mágico de la existencia, aunque sólo sea en un grado mínimo, cuando todo conocimiento posible, para que adquiera validez no sólo hay que extraerlo primeramente de lo que es, sino que también, y por lo mismo, está afectado por la deformación y la precariedad mismas de las que intenta salir.

Theodor W. Adorno, *Minima moralia* (2001, p. 250).*

* Texto fuente: «Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint: alles andere erschöpft sich in der Nachkonstruktion und bleibt ein Stück Technik. Perspektiven müßten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird. Ohne Willkür und Gewalt, ganz aus der Föhlung mit den Gegenständen heraus solche Perspektiven zu gewinnen, darauf allein kommt es dem Denken an. Es ist das Allereinfachste, weil der Zustand unabweisbar nach solcher Erkenntnis ruft, ja weil die vollendete Negativität, einmal ganz ins Auge gefaßt, zur Spiegelschrift ihres Gegenteils zusammenschießt. Aber es ist auch das ganz Unmögliche, weil es einen Standort voraussetzt, der dem Bannkreis des Daseins, wäre es auch nur um ein Winziges, entrückt ist, während doch jede mögliche Erkenntnis nicht bloß dem was ist erst abgetrotzt werden muß, um verbindlich zu geraten, sondern eben darum selber auch mit der gleichen Entstelltheit und Bedürftigkeit geschlagen ist, der sie zu entrinnen vorhat» (Adorno, 1951, fr. 153).

Resumen

La tesis que prosigue estudia, a través del concepto de «deformación», las eclécticas nociones sobre los principios esenciales del cine, a partir de las cuales los autores y la crítica trazaron, a lo largo del siglo XX, los criterios de verdad para juzgar la pertinencia de las obras realizadas. En nuestra tesis, la «deformación» es un constructo teórico centrado en la dinámica del concepto de negatividad. Desde esta perspectiva, puede afirmarse que la deformación es el anverso del modelo de perfección que ha determinado el desarrollo de los relatos consumados del cine (su «oficialidad»). El estudio de la deformación cumple, por lo tanto, la función de desviar hipotéticamente el recorrido del cine a través del camino que omitió producto de su contexto, de su propia torpeza o, aún peor, de sus «éxitos». En otras palabras, la deformación puede verse como un sendero alternativo donde el cine cohabita con los espectros que constituyen la imagen fantasmática de su propia negatividad.

Resumo

A tese que prossegue pesquisa, através do conceito de «deformação», as eclécticas noções sobre os princípios essenciais do cinema, a partir dos quais os autores e a crítica delinearam, ao longo do século XX, os critérios de verdade para julgar a pertinência das obras realizadas. Em nossa tese, a «deformação» é um constructo teórico centrado na dinâmica do conceito de negatividade. Nesta perspectiva, pode-se afirmar que a deformação é o anverso do modelo de perfeição que determinou o desenvolvimento dos relatos consumados do cinema (sua «oficialidade»). O estudo da deformação cumpre, portanto, a função de desviar hipoteticamente o percurso do cinema através do caminho que omitiu o produto do seu contexto, da sua própria torpeza ou, ainda pior, dos seus «êxitos». Em outras palavras, a deformação pode ser vista como um caminho alternativo onde o cinema coabita com os espectros que constituem a imagem fantasmática da sua própria negatividade.

Abstract

This thesis studies, through the concept of deformation, the eclectic notions of cinema's fundamental principles upon which authors and critics, during the 20th century, defined the criteria to judge the achievements and mistakes of film narrative. From this perspective, it can be stated that "deformation" is the other side of the ideal models which have established cinema's official story. The study of deformation plays the role of hypothetically deviating cinema's trajectory to neglected places where it coexist with specters who are the image of its own negativity, pushing films to walk through the passage which they didn't take.

Índice

Nota previa.....	13
Introducción	15
Prolegómenos de la investigación	17
Sumario de capítulos.....	22
Prolegómenos de la investigación (portugués)	27
Sumario de capítulos (portugués)	32
I. Teorías del «efecto» en las obras y los documentos paradigmáticos del cine soviético (1920-1930)	37
1.1 Los legisladores.....	39
1.2 Los teóricos	45
1.3 Los practicantes	52
1.4 El efecto y la atracción: reminiscencias del pasado en el presente del audiovisual	68
II. Idealismo y materialismo en los teóricos fundamentales del cine (1920-1960)	79
2.1 La oculta cualidad figurativa del plano	81
2.2 El realismo y sus deformaciones	95
2.3 El coeficiente de irrealidad	105

III. La anhelada objetividad del documental.....	127
3.1 El documental y su concepción de la historia	129
3.2 Los discursos disciplinados	141
3.3 La revolución de los «contenidos».....	148
3.4 La revolución de las formas	160
3.5 El envejecimiento de las imágenes.....	172
IV. Bosquejos, ensayos y diarios audiovisuales.....	187
4.1 Sobre los trabajos presentados y el concepto de deformación	189
4.2 El registro doméstico.....	191
Referencias.....	209
Bibliografía	211
Filmografía.....	234
Anexos	247
Anexo 1: Acceso a los trabajos	249

Nota Previa

En el desarrollo de la investigación que prosigue adoptamos el criterio general de trabajar, en la medida de lo posible, con las fuentes primarias. Cuando el idioma de los textos originales escapan a nuestro dominio, como en el caso de los formalistas rusos, nos remitimos entonces a ediciones de estricto rigor académico —por ejemplo, las traducciones de los escritos fundamentales del cine soviético que realizaron Eagle (1981) y Taylor (1994), entre otros— y cotejamos los términos clave con el texto fuente mediante la ayuda de especialistas. En la redacción de la tesis optamos, para preservar la fluidez de la lectura, por mantener el mismo idioma en todo el cuerpo del texto. En el caso de las citas literales en idioma extranjero, el criterio escogido nos obliga a ubicar las traducciones al castellano en el cuerpo del texto y relegar a pie de página los textos originales. Las traducciones que empleamos, en este caso, se encuentran supervisadas por el autor, o bien refrendadas por la comunidad científica del campo al cual pertenecen. Cuando las traducciones existentes no cumplen, a nuestro criterio, con los estándares de calidad, optamos por realizar nuestras propias traducciones, que se encuentran señaladas con la indicación «traducción propia». Si bien el criterio general nos conduce a mantener el idioma principal de la tesis en el cuerpo del texto, nos permitimos algunas excepciones con las sentencias cortas, cuando estas, por su valor fonético o por el carácter universal del concepto vertido, amenazan con debilitarse excesivamente en la traducción, como ocurre, por ejemplo, con citas de versos —en estas situaciones excepcionales invertimos el criterio y ubicamos la traducción a pie de página—. En relación a los nombres de los autores rusos, transcribimos los caracteres cirílicos siguiendo las recomendaciones específicas de Calonge (1969). La transliteración de los términos rusos que empleamos siguen los parámetros de las normas ISO 09.

Siguiendo el criterio adoptado, cuando en el transcurso de la argumentación aludimos a títulos de textos extranjeros, lo hacemos siempre remitiéndonos, si existe, a la edición en español y ubicando a pie de página la referencia del texto fuente. En el caso de los filmes, considerando la diversidad de procedencias de las obras analizadas, resultaría imposible citar los títulos originales sin generar confusión. Por lo tanto, mencionamos igualmente los filmes por su título hispano, basándonos en el estándar establecido en *Internet Movie Database*, considerando que el lector siempre puede remitirse a la sección Filmografía para encontrar el título original cotejado con su traducción. En términos generales, hemos adoptado la norma APA6 como formato de citaciones. La redacción del texto sigue, en el uso de signos, abreviaturas y convenciones generales, las recomendaciones del *Manual de estilo de la lengua española* (Sousa, 2003) y del *Diccionario Panispánico de Dudas* (RAE).¹

En relación a nuestro estilo de escritura (criterios de síntesis, digresiones, etc.), considerando que la tesis desarrolla una investigación dirigida al lector familiarizado con el campo de los estudios cinematográficos, optamos por omitir las descripciones superficiales de las obras citadas, dando por hecho que nuestro interlocutor las conoce. Nos inclinamos por esta decisión considerando que los textos y filmes aludidos pertenecen al conjunto de obras denominadas «clásicas» dentro de nuestra área de conocimiento. Solo nos detenemos en descripciones contextuales o introducciones particulares de obras cuando éstas resultan indispensables para la argumentación. Cabe también destacar el criterio de ciertas digresiones: cuando las citas escapan del ámbito específico de nuestro estudio, la desviación está generalmente justificada por el análisis de las fuentes primarias, exégesis que nos obliga a revisar conceptos de otras disciplinas que han sido introducidos en nuestra área por los autores investigados; así, por ejemplo, nos detenemos en la noción de «historia disciplinada» de White (1992) porque ha sido aludida por Nichols (1997) en su taxonomía del documental, o bien nos desviamos en busca del concepto de «expresiones realizativas» de Austin (1962) y Benveniste (1997a) porque ha sido tácitamente aludido por Barthes (1994) en sus reflexiones sobre la documentación de sucesos históricos y nos resulta, por lo tanto, indispensable para desarrollar nuestras reflexiones sobre las semejanzas entre la escritura de la historia y el documental.

1 Real Academia Española.

INTRODUCCIÓN

Prolegómenos de la investigación

Siendo esta tesis un conjunto de conceptos articulados a través de cierta combinación única de caracteres, nos resulta importante aclarar inmediatamente el significado de las primeras 27 letras que ofician como puerta de entrada al texto. En nuestra tesis, la «deformación» es un constructo teórico centrado en la dinámica del concepto de negatividad en las obras y los textos del cine producidos en el transcurso del siglo XX.² Desde esta perspectiva, puede afirmarse que la deformación es el anverso del modelo de perfección que ha determinado el desarrollo de los relatos consumados del cine (su «oficialidad»). El estudio de la deformación cumple, por lo tanto, la función de desviar hipotéticamente el recorrido del cine a través del camino que omitió producto de su contexto, de su propia torpeza o, aún peor, de sus «éxitos». En otras palabras, la deformación puede verse como un sendero alternativo donde el cine cohabita con los espectros que, como en Macbeth, constituyen la imagen fantasmática de su propia negatividad. Si bien hubiésemos preferido evitar la falta de elegancia de la frase inicial, que escrita en alemán habría conseguido al menos eludir la cacofonía (*Verformungsproportion*), nos resignamos a emplearla como lema de nuestro proyecto por su estricta afinidad con los asuntos que nos proponemos investigar: las eclécticas nociones sobre los principios esenciales del cine, a partir de las cuales los autores y la crítica trazaron, a lo largo del siglo XX, los criterios de verdad para juzgar la pertinencia de las obras realizadas. Al igual que en la mecánica de los sólidos, la deformación en el cine ha sido vista, entre

² De aquí en adelante, nos referiremos al «cine» como sinónimo de la producción audiovisual en su conjunto.

otras cosas, como la impronta que le imprime una fuerza externa al registro maquinal de un suceso —concepto que presupone que el registro en sí posee un aspecto virginal equivalente a la forma de los cuerpos en estado de reposo—. ³ Este estado incólume del registro pondría en evidencia los aspectos esenciales que, traspasado cierto umbral de tolerancia a las interpretaciones personales, al escarceo formal o a la descontextualización, son susceptibles de deformarse definitivamente como lo hace una paráfrasis sin cita o los pensamientos sin referencia cuando se extravían perdiendo contacto con sus principios —en el sentido de germen, procedencia o fundamento, etc.—. Si el espectáculo del cine consiste en contemplar aspectos del mundo a través de la mirada de otro, de quien está donde no estamos, ahorrándonos el desgaste físico del traslado y los percances de las circunstancias fortuitas, como lo hiciera antaño Boris Kaufman registrando el vaivén de los ebrios y el júbilo de los revolucionarios soviéticos en *Entusiasmo* (Vertov, 1931), o Joris Ivens deteniéndose en el resplandor de los metales del puente de Rotterdam (*El puente*, Ivens, 1928), en los estragos de la artillería franquista (*Tierra española*, Ivens, 1937), de las bombas del imperio japonés (*Los 400 millones*, Ivens, 1939), o de los misiles americanos (*Lejos de Vietnam*, Ivens et al., 1967), continuando la definición anterior, la deformación podría considerarse entonces como la mácula en el ojo del guía, como la marca tumescente de su subjetividad o la afectación de su mirada que vela el significado de la escena original. En el caso de Vertov/Kaufman, ¿qué surge del encuentro entre ebrios y revolucionarios, o entre obnubilados y esclarecidos? En el caso de Ivens, ¿Qué tienen en común el reflejo del agua en los metales de un puente y las marcas abyectas de la guerra? ¿Es necesario evitar el desborde del mundo interior en la mirada del camarógrafo o, al menos, refrenar su avance? La experiencia nos indica que en toda mirada existe un apriorismo cifrado en lo que ella tolera. La selección de acontecimientos realizada espontáneamente por el ojo es en sí un acento que, volcado sobre su objeto, pone en evidencia la peculiaridad del observador (su eros). El detenimiento de la mirada —sobre qué posarse y durante

3 En uno de los primeros simposios sobre el rol del cine en el periodo de la revolución soviética, así, por ejemplo, se refiere Tretiakov al material original-auténtico (подлинных) de la crónica (хроника), que es sometido posteriormente a las deformaciones-falsificaciones (фальсификации) o distorsiones (искажение) a través de la manipulación del autor. Cfr. *Lef and Film: Notes of discussion* (Tretiakov, Shklovski, Shub, & Brik, 1971-1972 [1927]), también traducido en Jacobs (1979 [1927], pp. 29-36). Fuente original: *Novi LEF* (Tretiakov, Shklovski, Shub, & Brik, 1927). Desarrollaremos este tópico en el capítulo I.

cuánto tiempo— se presenta como una colisión entre la coyuntura y la voluntad consciente o inconsciente de quien mira, como una conflagración de fuerzas encontradas que, guiadas por caprichos y prohibiciones, dirimen sus controversias calladamente en su interior. En el cine, la mirada del autor, en su máxima expresión, se transmuta en el encuadre y los cortes del filme, o bien en las superficies escogidas y los instantes omitidos (los parpadeos). ¿Cuáles son las partes y los trances de los cuerpos que se evocan y cuáles se abandonan en/entre las obras de Masumura y Oshima?⁴ ¿Cuáles los escenarios escogidos y los momentos olvidados en/entre las representaciones antinómicas de la miseria producidas por De Sica y Pasolini?⁵

Considerando el acto de mirar una pantalla como el desplome perceptivo del observador sobre una inmensidad de datos, o como su caída en un abismo de información, autores y críticos se interrogan, en el transcurso del siglo XX, sobre los mejores criterios para conducir al espectador a través de las «muestras de realidad» del cine, sobre la fórmula de los «cortes apropiados» que, por una parte, eviten el extravío en las impresiones inabarcables de los discursos autotélicos y, por otra parte, permitan sortear también el poder esterilizante de los discursos recatados. Críticos y autores pretenden dilucidar cuántas generaciones de razonamientos enlazados en forma de imágenes, o cuántas oraciones subordinadas y digresiones se necesitan, más allá del hecho escogido, para alcanzar a responder suficientemente lo que está ocurriendo en él sin recaer en la abstracción, o bien para develar la abstracción que constituye en sí mismo un hecho cualquiera.⁶ Probablemente esta decisión —nos referimos al lugar y tiempo donde detenerse— que determina la injerencia de uno en los hechos o de los hechos en uno, es la que marca las diferencias entre el estilo ascético de los idealistas centrados en la contemplación —por ejemplo, las obras de Dreyer y Bresson o los textos de Bazin— y el proyecto de los «intervencionistas»

4 Nos referimos, por ejemplo, a las diferencias en la representación de los cuerpos y sus trances entre el estilo deliberadamente *kitsch* de *Môjû* (Masumura, 1969) y el estilo realista de *El imperio de los sentidos* (Oshima, 1976).

5 Cfr., por ejemplo, las diferencias entre *Milagro en Milán* (De Sica, 1951) y *Accattone* (Pasolini, 1961). Si bien puede tomarse por verdadero el lema neorrealista «la realidad nos habla» (no siempre desde afuera), resulta igualmente cierto que cada oyente escucha diferentes voces.

6 Cfr. el alegato de Bazin (2004, p. 312) para justificar la pertinencia del primer plano de la «manilla de puerta» en *Paiza* (Rossellini, 1946), las reticencias de Arnheim (1997 [1957], pp. 40-41) y Kracauer (1960, pp. 79-81) al uso de primeros planos «abstractos» en *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1928), y la defensa de Balázs de estos mismos primeros planos en pro de una «gesturología del cine» (Balázs, 1952, p. 74), entre otras disquisiciones.

lanzados hacia la modificación del entorno —la escuela soviética de Eisenstein, Pudovkin, etc., o el post-neorrealismo de Pasolini, Bellocchio, entre otros—.

La tesis que prosigue aborda estas dicotomías que se presentaron en «el mundo del cine» a través del análisis de los textos y las obras de los precursores del relato audiovisual de nuestros días, haciendo foco en el estudio de los principios en función de los cuales autores y teóricos dosificaban o buscaban el equilibrio entre las tendencias descritas. Si bien la investigación de los orígenes del concepto de deformación podría conducirnos a un horizonte lejano, nosotros circunscribimos nuestra tesis a la manera en la que ha sido tratada esta noción en una serie específica de textos y obras seminales del cine, trabajos que, desde nuestro punto de vista, constituyen una muestra suficiente para reconsiderar las fuentes de las tendencias más significativas del audiovisual de nuestros días. Siguiendo estos enlaces entre pasado y presente, analizamos cómo surge, en el periodo de esplendor del cine soviético, el concepto de deformación asociado a la factografía (Tretiakov, Shklovski, Shub, & Brik, 1971-1972 [1927]), cómo es asimilado posteriormente al «efecto decorativo» por Balázs (1952), tratado como el anverso de la fotogenia por Delluc (1998 [1920]) y Epstein (2012), mencionado despectivamente como «tendencia a la abstracción» en Bazin (2004), nombrado «coeficiente de irrealidad» por Mitry (2002), o bien definido como la ruptura de las «reglas de continuidad temporal» por Arnheim (1997 [1957]), o el alejamiento de la «realidad física» (*physical reality*) según Kracauer (1960), entre otros. En el ámbito de la representación explícita de sucesos históricos, la deformación marcha de la mano de las necesidades de ciertas «filosofías» de la historia que procuran presentar los acontecimientos condicionados por sus (supuestas) relaciones causales, sus parámetros de objetividad o intertextualidad (Nichols, 1997). En el presente, *nuestra hipótesis* indica que la proporción de la deformación está encubierta bajo el imperativo de la funcionalidad del discurso (*marketing*) y del axioma que coloca a los medios, en tanto que dispositivos físicos, como factor determinante del mensaje. En nuestra tesis analizamos cómo ha sido la dinámica de la idea de deformación en estos estamentos de la teoría del audiovisual, entendiendo por teoría la relación heterodoxa entre textos y filmes que se ha conformado en el «mundo del cine» desde 1920 hasta el presente.

Finalmente, cabe resaltar que nuestra tesis se inscribe en el modelo teórico-práctico, paradigma reciente en el ámbito de los *films studies* que plantea, desde el comienzo, el difícil problema de determinar cuál es la relación apropiada entre ambos estamentos de representación —la proporción correcta entre escritura e imágenes, entre pensamiento y praxis, etc.—. Siguiendo este paradigma, en el último capítulo de la tesis nos abocamos al análisis de una serie de trabajos propios que se propusieron abordar la misma problemática de nuestro constructo teórico en su proceso de formalización. Por lo tanto, las piezas propias se incorporan al texto, por una parte, como casos de estudio que, junto a otras obras citadas en el curso de la argumentación, enfrenan el desafío de mostrarse útiles para evidenciar la continuidad del problema teórico en el ámbito de la praxis. No obstante, por otra parte, nuestros trabajos reclaman también ser entendidos como ensayos que en sí mismo despliegan, con los códigos propios de la expresión artística (la estructura abierta, el carácter polisémico de las expresiones y la constelación de metáforas o desplazamientos que lo habitan), su propia manera de «pensar» el mismo problema que aborda el texto. En otras palabras, las obras constituyen casos de estudio en la medida que el texto las analiza, pero el verdadero lugar que ocupan en la tesis y desde el cual deben, a nuestro entender, ser examinadas, no es el de un «caso» sino el de un «estudio» en sí mismo que tiene el derecho a repudiar cualquier tipo de transliteración. ¿Cómo solucionar este nuevo problema marcado por el hiato entre uno y otro sistema de representación? Nuestra decisión ha sido evitar intrusiones entre los diferentes sistemas de «escritura», respetando lo que cada registro dice y evita decir. En el ámbito del audiovisual, nuestro análisis se limita a lo que el texto puede hacer en relación al filme: investigar su génesis, evidenciar su vínculo con las construcciones teóricas que merodean en torno a él, y acompañar al lector con el mayor grado de tersura posible hasta el umbral donde termina la crítica y comienzan las obras.

Sumario de capítulos

En el primer capítulo de la tesis nos proponemos investigar el concepto de «deformación» en las obras y los documentos paradigmáticos del cine soviético correspondientes al periodo 1920-30 (Cfr. Taylor & Christie, 1994). Con el propósito de resaltar la dinámica de los vínculos entre los diferentes estratos comprometidos, directa o indirectamente, con la producción cinematográfica, estructuramos la argumentación en tres apartados que analizan el rol de los mandatarios, el de los teóricos y, finalmente, el de los practicantes en «el mundo» del cine soviético. En el primer apartado abordamos las directivas de Lenin (1994a [1922], 1994b [1925], 1994c [1925], 1994d [1924]), Trotski (1994 [1923]) y Stalin (Eisenstein, 2010c) relacionadas con «los asuntos del cine», incisos indispensables para comprender el sentido de los textos analizados posteriormente y su repercusión en la producción cinematográfica de la época. En el segundo apartado abordamos los ensayos teóricos publicados en las revistas y diarios del momento que pensaban el rol del cine en función de los «contenidos» y sus sistemas de formalización. Entre otros, analizamos los textos que hacen referencias a los principios fundamentales de la factografía en el cine, escritos por Brik (1994 [1927]) y Tretiakov (2006a, 2006b, 2006c, 2006d, 2006 [1923]). Dedicamos también especial importancia a la figura clave de Shklovski (1994 [1927], 2008 [1923]), específicamente a su concepto de «extrañamiento» (Holdheim, 1974). En el tercer apartado analizamos obras y textos clave de los principales directores del periodo soviético comprendido entre los años 20 y 30 (Kuleshov, 1974, 1994 [1922]; Pudovkin, 2006; Vertov, 1974), deteniéndonos especialmente en las teorías del «efecto» de Sergei Eisenstein (2010a, 2010b, 2010c). En las conclusiones de nuestro capítulo destacamos las afinidades y diferencias entre las normas que reglan el discurso fílmico de los precursores soviéticos y las que pautan el audiovisual en el presente.

En el desarrollo del segundo capítulo nos proponemos analizar el concepto de deformación en las teorías idealistas y materialistas de los principales ideólogos del cine europeo durante las décadas de 1920-1960. Escogemos los textos de Balázs (1952, 1994 [1926], 2010) como punto de enlace entre las ideas materialistas del periodo soviético y el desarrollo posterior de los nuevos modelos que redefinen los umbrales de lo apropiado y lo inapropiado, de lo legítimo e ilegítimo, en el plano

de la representación cinematográfica, donde unos conceden predominancia al «es-píritu» o lo subjetivo y otros, por el contrario, ubican el acento en las evidencias de la «realidad física». Siguiendo este camino, analizamos el concepto de fotogenia en Delluc (1998 [1920]) y Epstein (1975, 2012), la noción de figuración en Balázs (1952), las categorías del realismo y seudorealismo en Bazin (2004), el coeficiente de irrealidad en Mitry (2002a, 2002b), entre otras digresiones necesarias para comprender cómo estas ideas fueron elucubradas en velados diálogos con otros autores, aprobando o reprobando tácitamente diferentes aspectos de la producción audiovisual contemporánea.

El tercer capítulo de nuestra tesis tiene un rol desencadenante en el desarrollo de la argumentación, en la medida que retoma los tópicos analizados en los capítulos anteriores y los vincula con la problemática del presente del audiovisual, enfrentado ahora a los dilemas de un género específico: el documental y el cine político que se identifican por su clara ambición de representar lo real. Nuestra argumentación está dividida en cinco apartados que derivan el uno del otro, siguiendo el recorrido de la exégesis textual: *a)* El documental y la concepción de la historia; *b)* Los discursos disciplinados; *c)* La revolución de los contenidos; *d)* La revolución de las sformas; *e)* El envejecimiento de las imágenes.

En el primer apartado comenzamos revisando las hipótesis planteadas por Nichols (1997) que identifican el documental con la conciencia del mundo histórico. Las nociones de Nichols nos remiten a los ensayos de Barthes sobre la escritura de la historia (1994), en los cuales el teórico estructuralista cuestiona los disfraces de los sistemas de escritura que se legitiman a través de sus referentes fácticos. Para dilucidar el concepto de «disfraz» en Barthes que, desde nuestro punto de vista, permite enlazar ciertos artificios de la literatura con los del audiovisual, nos remontamos a las ponencias de Austin (1990) y de Benveniste (1997a) en los que se analizan, desde el ámbito de la lingüística, los vínculos entre las acciones y las «expresiones realizativas» que sirven de base para un estudio crítico de la escritura de los hechos. En el despliegue de la exégesis textual, desarrollamos nuestras hipótesis sobre las semejanzas y diferencias entre la escritura histórica y el documental.

En el segundo apartado nos proponemos trazar la fisonomía del documental condicionado por su concepción del mundo histórico. Partimos de la revisión crítica de los conceptos de Nichols en torno a los «discursos de sobriedad» (Nichols, 1997, pp. 31-64). El origen de las ideas asociadas a los discursos de sobriedad se encuentra, desde nuestro punto de vista, en los textos de White (1987), específicamente en su hipótesis sobre la «historia disciplinada» que parte, a su vez, del análisis de las contradicciones entre el concepto de lo sublime-histórico de Schiller (1991) —la historia como un dispositivo errático, como un movimiento envolvente que periódicamente se destruye totalmente a sí misma— y las nociones evolutivas de Hegel (1971) —la historia que «avanza» hacia lo universal—. A partir de la contraposición fundamental entre caos y disciplina, trazamos las características de los «discursos de sobriedad» (Nichols, 1997).

En el tercer apartado analizamos la contracara de los discursos disciplinados, que denominamos provisionalmente como «discursos de ruptura». Abordamos la dicotomía entre uno y otro revisando obras y manifiestos paradigmáticos del cine político latinoamericano de los años 60 —*Por un cine imperfecto* de Espinosa (1995), *Hacia un tercer cine* de Gettino-Solanas (1968) y *El cine del hambre* de Rocha (2004), entre otros—, a través de los cuales elaboramos un texto crítico sobre las modalidades narrativas asociadas al activismo político en el ámbito del documental latinoamericano.

En el cuarto apartado, *La revolución de las formas*, volvemos sobre determinadas discusiones clave que se libraron en el ámbito de la crítica europea durante los años 60 y 70 en torno al imperativo de comprometerse con la representación de los conflictos sociales de la época. En este contexto, revisamos artículos de *Cinethique* (Baudry, 1970), *Cahiers* (Comolli & Narboni, 2008) y *Tel Quel* (Loi, 1972), junto a las obras del grupo SLON (*Société pour le lancement des oeuvres nouvelles*) presidido por Chris Marker y del grupo Vertov presidido por Jean-Luc Godard, textos y trabajos a través de los cuales los intelectuales discuten los criterios de un revisionismo crítico de izquierdas que pueda reubicar al cine como herramienta de reflexión social. El título del apartado refleja el tema central de los textos que analizamos, orientados a determinar si la fuente del cambio copernicano que debe realizar el mundo del cine se encuentra en la revolución de los «contenidos» o

de «las formas», en la renovación del material de registro o en la revisión del efecto ideológico de los sistemas de representación (Baudry, 1970).

En el quinto apartado nos proponemos, después de la revisión de las posiciones de Mayo del 68, acercarnos aún más a las problemáticas actuales respondiendo la pregunta «¿de qué hablamos hoy cuando hablamos de ruptura?» Para ello revemos, entre otros, los puntos de vista de Michel Foucault (2000) y Marc Ferro (1975) sobre las relaciones entre cine y memoria histórica, los textos de Marta Rosler que investigan la génesis de la representación de la sensibilidad social y los discursos conmisericordiosos (Rosler, 1992), y el ensayo Silvia Harvey donde traza el horizonte de posibilidades de los discursos revolucionarios en el audiovisual —horizonte vinculado no solamente a las alternativas que genera la revolución formal de las vanguardias, sino también a las contingencias de la lectura, a las facultades de determinado contexto social para identificarse con los experimentos de «los adelantados»— (Harvey, 1978). Desde esta perspectiva, mediante el análisis de textos y casos, definimos nuestro punto de vista sobre los alcances del concepto de «deformación» en el periodo de desencanto demarcado por la pérdida de las utopías de los años 60 y el posterior advenimiento de lo digital-ominoso.

En el capítulo final desarrollamos la presentación de obras propias (la parte práctica de nuestro trabajo) a través del estudio de los discursos audiovisuales que abordan situaciones extremas como la decrepitud, la locura o la muerte, bajo el sello de la representación autobiográfica. En esta sección de nuestra tesis, el concepto de «deformación» se encuentra relacionado con determinadas formas de escritura que se ubican deliberadamente en una posición intermedia entre el diario íntimo y los apuntes etnográficos, un territorio indefinido donde la descripción de circunstancias externas está mancillada —y a la vez enriquecida— por la huella de la mirada del autor. Entre otros textos, examinamos el ensayo de Renov que reflexiona sobre la «etnografía doméstica» como una nueva modalidad de documentación contemporánea (Renov, 2004), así también como las hipótesis que despliega Russell sobre el concepto de autoetnografía en el ámbito del cine experimental (Russell, 1999). Nos dedicamos también a estudiar los filmes pioneros de Jonas Mekas (1949-1975, 1964-1969, 1971-1972) junto a los textos críticos que visitan su obra, para trazar, a partir de ellos, una taxonomía del género en el cual se inscriben los trabajos que

presentamos en esta tesis y analizar la función que cumplen en el contexto social donde surgen y al cual se dirigen. Desde esta perspectiva, elaboramos nuestras conclusiones finales sobre el tema tratado que operan, al mismo tiempo, como punto de enlace entre el cierre del texto y la apertura hacia las obras presentadas —trabajos cuya información técnica e instrucciones de visualización se consignan en los anexos de la tesis—.

Prolegômenos da investigação

Sendo esta tese um conjunto de conceitos articulados através de uma combinação única de caracteres, nos resulta importante aclarar imediatamente o significado das primeiras 27 letras que servem como a porta de entrada do texto. Em nossa tese, a «deformação» é um constructo teórico centrado na dinâmica do conceito de negatividade nas obras e nos textos do cinema produzidos no transcurso do século XX.⁷ Nesta perspectiva, pode-se afirmar que a deformação é o anverso do modelo de perfeição que determinou o desenvolvimento dos relatos consumados do cinema (sua «oficialidade»). O estudo da deformação cumpre, portanto, a função de desviar hipoteticamente o percurso do cinema através do caminho que omitiu o produto do seu contexto, da sua própria torpeza ou, ainda pior, dos seus «êxitos». Em outras palavras, a deformação pode ser vista como um caminho alternativo onde o cinema coabita com os espectros que, como em *Macbeth*, constituem a imagem fantasmática da sua própria negatividade. Ainda que houvésssemos preferido evitar a falta de elegância da frase inicial, que escrita em alemão conseguiria ao menos esquivar a cacofonia (*Verformungsproportion*), nos resignamos a empregá-la como lema do nosso projeto por sua estrita afinidade com os assuntos que nos propomos pesquisar: As ecléticas noções sobre os princípios essenciais do cinema, a partir dos quais os autores e a crítica delinearam, ao longo do século XX, os critérios de verdade para julgar a pertinência das obras realizadas. Como na mecânica dos sólidos, a deformação no cinema foi vista, entre outras coisas, como a marca que lhe imprime uma força externa ao registro maquinal de um sucesso —conceito que

7 De aqui em diante, nos referiremos ao «cinema» como sinônimo da produção audiovisual em seu conjunto.

pressupõe que o registro em si possui um aspecto virginal equivalente à forma dos corpos em estado de repouso—. ⁸ Este estado incólume do registro colocaria em evidência seus aspectos essenciais que, traspassado certo umbral de tolerância às interpretações pessoais, ao devaneio formal ou a descontextualização, são suscetíveis a deformar-se definitivamente como faz uma paráfrase sem cita ou pensamentos sem referencia quando se extraviam perdendo contato com seus princípios —no sentido de gérmen, procedência ou fundamento, etc.—. Se o espetáculo do cinema consiste em contemplar aspectos do mundo através do olhar do outro, de quem está onde não estamos poupando-nos o desgaste físico do traslado os contratempos das circunstancias fortuitas, como foi feito em outra época por Boris Kaufman registrando as oscilações dos ébrios e o júbilo dos revolucionários soviéticos em *Entusiasmo* (Vertov, 1931), ou Joris Ivens detendo-se no resplendor dos metais da ponte de Rotterdam (*El puente*, Ivens, 1928), nos estragos da artilharia franquista (*Tierra española*, Ivens, 1937), das bombas do império japonês (*Los 400 millones*, Ivens, 1939), ou dos mísseis americanos (*Lejos de Vietnam*, Ivens et al., 1967), continuando a definição anterior, a deformação poderia ser considerada como a mácula no olho do guia, como a marca tumescente da sua subjetividade que vela o significado da cena original. No caso de Vertov/Kaufman, o que surge do encontro entre ébrios e revolucionários, ou entre estonteados e esclarecidos? No caso de Ivens, que tem em comum o reflexo da água nos metais de uma ponte e as marcas abjetas da guerra? É necessário evitar o desborde do mundo interior na mirada do cinegrafista ou, ao menos, conter seu avanço? A experiência nos indica que em todo olhar existe um apriorismo cifrado o qual ela tolera. A seleção dos acontecimentos realizada espontaneamente pelo olho é em si um acento que, volcado sobre seu objeto, põe em evidencia a peculiaridade do observador (seu Eros). A detenção do olhar —sobre o que permanece e durante quanto tempo— se apresenta como uma colisão entre a conjuntura e a vontade consciente ou inconsciente de quem olha, como um enfrentamento de forças encontradas que, guiadas por caprichos e proi-

8 Em um dos primeiros simpósios sobre o rol do cinema no período da revolução soviética, assim, por exemplo, se refere Tretiakov ao material original, autentico (подлинных) da crônica (хроника), que é submetido posteriormente às deformações-falsificações (фальсификации) ou distorções (искажение) através da manipulação do autor. Cfr. *Lef and Film: Notes of discussion* (Tretiakov, Shklovski, Shub, & Brik, 1971-1972 [1927]), também traduzido em Jacobs (1979 [1927], pp. 29-36). Fonte original: *Novi LEF* (Tretiakov, Shklovski, Shub, & Brik, 1927). Desenvolveremos este tópico no capítulo I.

bições, compõem suas controvérsias silenciosamente no seu interior. No cinema, o olhar do autor, em sua máxima expressão, se transmuta no enquadre e nos cortes do filme, ou nas superfícies escolhidas e nos instantes omitidos (os pestanejos). Quais são as partes e os transes dos corpos que se evocam e quais se abandonam em/entre as obras de Masumura e Oshima?⁹ Quais os cenários escolhidos e os momentos esquecidos em/entre as representações antinômicas da miséria produzidas por De Sica e Pasolini?¹⁰

Considerando o ato de olhar uma tela como o desmoronamento perceptivo do observador sobre uma imensidão de dados, ou como sua caída em um abismo de informação, autores e críticos se interrogam, no transcurso do século XX, sobre os melhores critérios para conduzir o espectador através das «mostras da realidade» do cinema, sobre a fórmula dos «cortes apropriados» que, por uma parte, evitem o extravio nas impressões inabarcáveis dos discursos autotélicos e, por outra parte, permitam sortear também o poder esterilizante dos discursos recatados. Críticos e autores pretendem elucidar quantas gerações de raciocínios vinculados em forma de imagens, ou quantas orações subordinadas e digressões são necessárias mais além do fato escolhido para alcançar a responder suficientemente o que está ocorrendo com ele sem cair na abstração, ou para desvelar a abstração, o que constitui em si mesmo um fato qualquer.¹¹ Provavelmente essa decisão —nos referimos ao lugar e tempo onde deter-se— que determina a interferência de um nos fatos ou dos fatos em um, é a que marca as diferenças entre o estilo ascético dos idealistas centrados na contemplação —por exemplo, as obras de Dreyer e Bresson ou os textos de Bazin— e o projeto dos «intervencionistas» lançados em direção à modificação do entorno —a escola soviética de Eisenstein, Pudovkin, etc., ou o pós-neorrealismo de Pasolini, Bellocchio, entre outros—.

9 Referimos-nos, por exemplo, as diferenças na representação dos corpos e seus transes entre o estilo deliberadamente *kitsch* de *Môjû* (Masumura, 1969) e o estilo realista de *O império dos sentidos* (Oshima, 1976).

10 Consideremos, por exemplo, as diferenças entre *Milagro en Milán* (De Sica, 1951) e *Accattone* (Pasolini, 1961). Ainda que se possa tomar por verdadeiro o lema neorrealista «a realidade nos fala» (não sempre desde fora), resulta igualmente certo, que cada ouvinte escuta diferentes vozes.

11 Cfr. as defesas de Bazin (2004, p. 312) para justificar a pertinência do primeiro plano de uma «alavanca da porta» em *Paisa* (Rossellini, 1946), as reticências de Arnheim (1997 [1957], pp. 40-41) e Kracauer (1960, pp. 79-81) no uso de primeiros planos «abstratos» em *Juana de Arco* (Dreyer, 1928), a defesa de Balázs destes mesmos primeiros planos em sua «gesturologia do cinema» (Balázs, 1952, p. 74), entre outras.

estas dicotomias que se apresentaram em «o mundo do cinema» através da análise dos textos e das obras dos precursores do relato audiovisual dos nossos dias, enfocando o estudo dos princípios em função dos quais autores e teóricos que dosificavam ou buscavam o equilíbrio entre as tendências descritas. Ainda que a investigação das origens do conceito de deformação poderia conduzir-nos a um horizonte distante do nosso campo de estudo, nós ajustamos nossa tese à maneira em que foi tratada esta noção em uma série específica de textos e obras seminais do cinema, trabalhos que, do nosso ponto de vista, constitui uma mostra suficiente para reconsiderar as fontes das tendências mais significativas do audiovisual dos nossos dias. Seguindo estes vínculos entre passado e presente, analisamos como surge no período de esplendor do cinema soviético, o conceito de deformação associado à *factografia* (Tretiakov, Shklovski, Shub, & Brik, 1971-1972 [1927]), como é assimilado posteriormente ao «efeito decorativo» por Balázs (1952), tratado como o anverso da fotogenia por Delluc (1998 [1920]) e Epstein (2012), mencionado de maneira depreciativa como «tendência a abstração» em Bazin (2004), nomeada «coeficiente de irrealidade» por Mitry (Mitry, 2002), ou bem definido como a ruptura das «regras de continuidade temporal» por Arnheim (1997 [1957]), ou o distanciamento da «realidade física» (*physical reality*) segundo Kracauer (1960), entre outros. No âmbito da representação explícita de sucessos históricos, a deformação se desloca da mão das necessidades de certas «filosofias» da história que procura apresentar os acontecimentos condicionados por suas (supostas) relações causais, seus parâmetros de objetividade ou intertextualidade (Nichols, 1997). Na presente, *nossa hipótese* indica que a proporção da deformação está encoberta sob o imperativo da funcionalidade do discurso (*marketing*) e do axioma que coloca os meios, como dispositivos físicos, como fator determinante da mensagem. Em nossa tese analisamos como foi a dinâmica da ideia de deformação nos estamentos da teoria do audiovisual, entendendo por teoria a relação heterodoxa entre textos e obras que se conformou no «mundo do cinema» de 1920 até o presente.

Finalmente, vale resaltar que nossa tese se inscreve no modelo teórico-prático, paradigma recente no âmbito dos *films studies* que planeja, desde o começo, o difícil problema de determinar qual é a relação apropriada entre ambos estamentos de representação —a proporção correta entre escrita e imagens, entre pensamento e

práxis, etc.—. Seguindo este paradigma, no último capítulo da tese nos dedicamos à análise de uma série de trabalhos próprios que se propuseram abordar a mesma problemática do nosso constructo teórico em seu processo de formalização. Portanto, as peças próprias se incorporam ao texto, por uma parte, como casos de estudo que, junto a outras obras citadas no curso da nossa argumentação, freiam o desafio de mostrarem-se úteis para evidenciar a continuidade do problema teórico no âmbito da práxis. Não obstante, por outra parte, nossos trabalhos também pretendem ser entendidos como ensaios que em si mesmo desdobram, com os códigos próprios da expressão artística (a estrutura aberta, o caráter polissêmico das expressões e a constelação de metáforas ou os deslocamentos que o habitam), sua própria maneira de «pensar» o mesmo problema que aborda o texto. Em outras palavras, as obras constituem casos de estudo na medida em que o texto as analisa, mas o verdadeiro lugar que ocupam na tese, desde o qual devem ao nosso entender ser examinadas, não é de um «caso» senão de um «estudo» em si mesmo que tem o direito de repudiá qualquer tipo de transliteração. Como solucionar este novo problema marcado pelo hiato entre um e outro sistema de representação? Nossa decisão foi evitar intromissões entre os diferentes sistemas de «escrita», respeitando o que cada registro diz e evita dizer. No âmbito do audiovisual, nossa análise se limita ao que o texto pode fazer em relação ao filme: pesquisar a sua gênese, evidenciar seu vínculo com as construções teóricas que rondam em torno dele, e acompanhar o leitor com o maior grau de suavidade possível até o umbral onde termina a crítica e começam as obras.

Sumario dos capítulos

No primeiro capítulo da tese nos propomos pesquisar o conceito de «deformação» nas obras e nos documentos paradigmáticos do cinema soviético correspondentes ao período 1920-30 (Cfr. Taylor & Christie, 1994). Com o propósito de ressaltar a dinâmica dos vínculos entre os diferentes estratos comprometidos, direta ou indiretamente, com a produção cinematográfica, estruturamos nossa argumentação em três partes que analisam o rol dos mandatários, o dos teóricos e, finalmente, o dos praticantes em «o mundo» do cinema soviético. Na primeira parte abordamos as diretivas de Lênin (1994a [1922], 1994b [1925], 1994c [1925], 1994d [1924]), Trotski (1994 [1923]) e Stalin (Eisenstein, 2010c) relacionadas com «os assuntos do cinema», incisos indispensáveis para compreender o sentido dos textos analisados posteriormente e sua repercussão na produção cinematográfica da época. Na segunda parte abordamos os ensaios teóricos publicados nas revistas e diários do momento que pensava o rol do cinema em função dos «conteúdos» e seus sistemas de formalização. Entre outros, analisamos os textos que fazem referências aos princípios fundamentais da *factografia* no cine, escritos por Brik (1994 [1927]) e Tretiakov (2006a, 2006b, 2006c, 2006d, 2006 [1923]). Dedicamos também especial importância à figura chave de Shklovski (1994 [1927], 2008 [1923]), especificamente ao seu conceito de «estranhamento» (Holdheim, 1974). Na terceira parte analisamos as obras e os textos chave dos principais diretores do período soviético compreendido entre os anos 20 e 30 (Kuleshov, 1974, 1994 [1922]; Pudovkin, 2006; Vertov, 1974), detendo-nos especialmente nas teorias do «efeito» de Sergei Eisenstein (1987, 2010a, 2010b, 2010c). Nas conclusões do nosso capítulo destacamos as afinidades e diferenças entre as normas que regulam o discurso fílmico dos precursores soviéticos e as que pautam o audiovisual no presente.

No desenvolvimento do segundo capítulo nos propomos analisar o conceito de deformação nas teorias idealistas e materialistas dos principais ideólogos do cinema europeu durante as décadas de 1920-1960. Escolhemos os textos de Balázs (1952, 1994 [1926], 2010) como ponto de conexão entre as ideias materialistas do período soviético e o desenvolvimento posterior dos novos modelos que redefinem os umbrais do apropriado e o inapropriado, do legítimo e do ilegítimo, no plano da representação cinematográfica, onde uns concedem predominância ao «espírito» ou

o subjetivo e outros, ao contrario, localizam o acento nas evidencias da «realidade física». Seguindo este caminho, analisamos o conceito de fotogenia em Delluc (1998 [1920]) e Epstein (1975, 2012), a noção de figuração em Balázs, as categorias do realismo e pseudo-realismo em Bazin (2004), o coeficiente da irrealidade em Mitry (2002a, 2002b), entre outras digressões necessárias para compreender como estas ideias foram elucubradas em velados diálogos com outros autores, aprovando ou reprovando tacitamente diferentes aspectos da produção audiovisual contemporânea.

No terceiro capítulo da nossa tese tem um rol desencadeante no desenvolvimento da argumentação, na medida em que retoma os tópicos analisados nos capítulos anteriores e os vincula à problemática presente do audiovisual, enfrentado agora aos dilemas de um gênero específico: o documentário e o cinema político que se identificam por sua ambição de representar o real. Nossa argumentação está dividida em cinco partes que derivam uma do outra, seguindo o caminho da exegese textual: *a)* O documentário e sua concepção da história; *b)* Os discursos disciplinados; *c)* A revolução dos conteúdos; *d)* A revolução das formas; *e)* O envelhecimento das imagens.

Na primeira parte começamos revisando as hipóteses planejadas por Nichols (1997) que identificam o documentário com a consciência do mundo histórico. As noções de Nichols nos remetem aos ensaios de Barthes sobre a escrita da história (1994), onde o teórico estruturalista questiona os artifícios dos sistemas de escrita que se legitimam através dos seus referenciais fáticos. Para esclarecer o conceito de «disfarce» em Barthes que, a partir do nosso ponto de vista, permite enlaçar certos artifícios da literatura com o audiovisual, nos remontamos aos informes de Austin (1990) e de Benveniste (1997a) onde se analisam, desde o âmbito da linguística, os vínculos entre as ações e as «expressões realizáveis» que servem de base para um estudo crítico da escrita dos fatos. No desdobramento da exegese textual, desenvolvemos nossas hipóteses sobre as semelhanças e diferenças entre a escrita histórica e o documentário.

Na segunda parte nos propomos a traçar a fisionomia do documentário condicionado por sua concepção do mundo histórico. Partimos da revisão crítica

dos conceitos de Nichols em torno dos «discursos de sobriedade» (Nichols, 1997, pp. 31-64). A origem das ideias associadas aos discursos de sobriedade se encontra, a partir do nosso ponto de vista, nos textos de White (1987), especificamente em suas hipóteses sobre a «história disciplinada» que parte, por sua vez, da análise das contradições entre o conceito do sublime-histórico de Schiller (1991) —a história como um dispositivo errático, como um movimento envolvente que periodicamente se destrói totalmente em si mesma— e as noções evolutivas de Hegel (1971) —a história que «avança» em direção ao universal—. A partir da contraposição fundamental entre o caos e a disciplina, traçamos as características dos «discursos de sobriedade» (Nichols, 1997).

Na terceira parte analisamos o outro lado da moeda dos discursos disciplinados, que denominamos provisoriamente como «discursos de ruptura». Abordamos esta dicotomia revisando obras e manifestos paradigmáticos do cinema político latino americano dos anos 60 — *Por un cine imperfecto* de Espinosa (1995), *Hacia un tercer cine* de Gettino-Solanas (1968) e *El cine del hambre* de Rocha (2004), entre outros—, através dos quais elaboramos um texto crítico sobre as modalidades narrativas associadas ao ativismo político no âmbito do documentário latino americano.

Na quarta parte, *La revolución de las formas*, voltamos acerca de determinadas discussões chave que foram inscritas no âmbito da crítica europeia durante os anos 60 e 70 em torno do imperativo de comprometer-se com a representação dos conflitos sociais da época. Neste contexto, revisamos artigos de *Cinethique* (Baudry, 1970), *Cahiers* (Comolli & Narboni, 2008) e *Tel Quel* (Loi, 1972), junto às obras do grupo SLON (*Société pour le lancement des oeuvres nouvelles*) presidido por Chris Marker e do grupo Vertov presidido por Jean-Luc Godard, textos e trabalhos através dos quais os intelectuais discutem os critérios de uma revisão crítica da esquerda que possa recolocar o cine como uma ferramenta de reflexão social. O título desta parte reflete o tema central dos textos que analisamos, orientados a determinar se a fonte de mudança copernicana que deve realizar o mundo de cinema se encontra na revolução dos «conteúdos» ou das «as formas», na renovação do material de registro ou na revisão do efeito ideológico dos sistemas de representação (Baudry, 1970).

Na quinta parte nos propomos, depois da revisão das posições de Maio de 68, aproximamos ainda mais das problemáticas atuais respondendo a pergunta «de que falamos hoje quando falamos de ruptura?» Para isso, revemos os pontos de vista de Michel Foucault (2000) e Marc Ferro (1975) sobre as relações entre o cinema e a memória histórica, os textos de Marta Rosler que pesquisam a gênese da representação da sensibilidade social e os discursos compassivos (Rosler, 1992), e o ensaio Silvia Harvey onde traça o horizonte de possibilidades dos discursos revolucionários no audiovisual —horizonte vinculado não somente as alternativas que gera a revolução formal das vanguardas, como também as contingências da leitura, as faculdades de determinado contexto social para identificar-se com os experimentos de «os adiantados»— (Harvey, 1978). A partir desta perspectiva, mediante a análise de textos e casos, definimos nosso ponto de vista sobre os alcances do conceito de «deformação» no período de desencanto demarcado pela perda das utopias dos anos 60 e o posterior advento do digital-ominoso.

No capítulo final desenvolvemos a apresentação de obras próprias (a parte prática do nosso trabalho) através do estudo dos discursos audiovisuais que abordam situações extremas como a decrepitude, a loucura ou a morte, sob o selo da representação autobiográfica. Nesta seção da nossa tese, o conceito de «deformação» se encontra relacionado com determinadas formas de escrita que se localizam deliberadamente em uma posição intermediária entre o diário íntimo e os apontamentos etnográficos, um território indefinido onde a descrição das circunstâncias externas está manchada —e por sua vez enriquecida— pela marca do olhar do autor. Entre outros textos, examinamos o ensaio de Renov que faz uma reflexão sobre a «etnografia doméstica» como uma nova modalidade de documentário contemporâneo (Renov, 2004), assim como as hipóteses que desdobra Russell sobre o conceito de auto-etnografia no âmbito do cinema experimental (Russell, 1999). Dedicamos-nos também a estudar os filmes pioneiros de Jonas Mekas (1949-1975, 1964-1969, 1971-1972) juntamente com os textos críticos que visitam sua obra, para traçar a partir deles a taxonomia do gênero no qual se inscreve os trabalhos que apresentamos nesta tese e analisar a função que cumpre o contexto social onde surge e a qual se dirige. A partir desta perspectiva, elaboramos nossas conclusões finais sobre o tema tratado que, opera ao mesmo tempo, como ponto de enlace entre o fechamento do texto e a abertura até as obras apresentadas —trabalhos cuja informação técnica e instruções de visualização estão consignadas nos anexos da tese—.

I
TEORÍAS DEL «EFECTO»
EN LAS OBRAS Y LOS DOCUMENTOS
PARADIGMÁTICOS DEL CINE SOVIÉTICO
(1920-1930)

1.1 Los legisladores

En el periodo inmediato a la revolución bolchevique los debates sobre el uso del cine como medio de representación (histórica, fáctica, científica, etc.) comienzan a estratificarse en los planos de la política, la teoría y la práctica cinematográfica. En esta etapa, las tres instancias del «mundo del cine»¹² soviético sostienen un intrincado diálogo en el seno de cada nivel y entre niveles, diálogos signados por cierta verticalidad a través de la cual los estratos «inferiores» —teóricos y practicantes— envían mensajes encriptados en metáforas de difícil lectura a los niveles superiores y, en sentido contrario, los comisarios culturales emiten rústicas directivas indicando qué deben hacer sus subordinados.¹³

En un contexto altamente politizado, de las ideas identificadas con la «proporción leninista» (Lenin, 1994 [1922]) y aún más con la «proporción trotskista» (Trotsky 2007 [1923], pp. 44-49) surgen las primeras disquisiciones acerca de las políticas de género en el cine. En un fluido diálogo con el comisario Lunacharsky (a quien hoy identificaríamos como Ministro de Educación y Cultura), Lenin señala la manera en que deben organizarse los programas cinematográficos itinerantes,

12 Abordamos detenidamente el concepto de «mundo del cine» en el Capítulo 3 de esta tesis.

13 Tomamos prestado el término «practicante» de Brik, quien en su ensayo de 1924 «From Picture to Calico-Print» afirma: «Esto es un hecho. Nuestro trabajo creativo y cultural se encuentra ahora dirigido a un objetivo específico. A nosotros no se nos ocurre ninguna obra cultural que no persiga un objetivo práctico bien definido. Los conceptos de “ciencia pura”, “arte puro” y “verdades y bellezas en sí” son ajenos a nosotros. Somos practicantes, y en esto reside el rasgo distintivo de nuestra conciencia cultural» (Harrison & Wood, 1996, p. 325) [traducción propia]. || Texto fuente: «This is a fact. Our cultural creative work is now entirely purpose-orientated. We do not think up for ourselves any cultural work that does not pursue some definite practical aim. The concepts of “pure science”, “pure art”, and “self-valuable truths and beauties” are foreign to us. We are practitioners, — and in this lies the distinguishing feature of our cultural consciousness» (Harrison & Wood, 1996, p. 325).

poniendo especial énfasis en arbitrar la dosis correcta de entretenimiento y propaganda que debe recetarse al proletariado:

Deberá determinarse una proporción específica para cada programa cinematográfico: *a)* Filmes de entretenimiento, destinados a recaudar impuestos o bien a fines publicitarios (por supuesto, sin contenidos obscenos o contra-revolucionarios) y *b)* bajo el título de «De la vida de los pueblos del mundo», filmes publicitarios con mensajes particulares, como la política colonial de los británicos en India, el trabajo de la Liga de las Naciones, el hambre en Berlín, etc. [...] Los filmes educativos y publicitarios deben probarse [antes del estreno] con literatos y marxistas convencidos, para evitar repetir los tristes equívocos cometidos en el pasado, cuando nuestra propaganda generó el efecto contrario al que se había propuesto (Lenin, 1994 [1922], p. 56).¹⁴

El líder soviético, que califica al cine como la más importante de todas las artes (Lenin & Lunacharsky, 1994 [1925]), reserva una fracción de su tiempo para officiar la labor del «gran montajista» que determina, más allá del corte original de cada película, la medida en la que se integran las formas de los discursos particulares en el gran discurso revolucionario. Poco importa en el análisis de esta sucinta directiva que se trate de la revolución soviética y del dogma del partido comunista. Podría tratarse igualmente de la revolución capitalista y el dogma de los liberales cifrado en manuales de estilo.¹⁵ Lo significativo es que, a partir de entonces, el concepto de «realidad filmica» comienza a configurarse como la visión de los hechos *a través de un dogma* cuyo sistema contempla ya las esferas preestablecidas de lo obsceno y lo contraproducente, e incorpora también el método de la censura como recurso para enmendar los descaminos del discurso. En sus diálogos

14 Traducción propia. Texto fuente: «For every film program a definite proportion should be determined: *a)* Entertainment films, especially for advertisement or income (of course without any obscene or counter-revolutionary content) and *b)* under the heading «*From the Life of the Peoples of the World*» — films of a particularly propagandist content, such as the colonial policy of the British in India, the work of the League of Nations, the starving in Berlin, etc.. [...] Films of a propagandistic and educational character should be tried out on old Marxist and literary men, so that we do not repeat the sad mistakes that have occurred several times in the past, when propaganda achieves the opposite effect to that intended» (Lenin, 1925 [1922], p. 56).

15 Citamos un gracioso ejemplo para ilustrar el dogma liberal. Recordando su época de empleado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Buñuel comenta las directivas que recibía de los Rockefeller para editar documentales sobre Latinoamérica: «Me acuerdo de dos cosas bastante divertidas. En uno de los documentales se trataba del trabajo en el campo, y en el otro, de cómo se fabrica el acero. En el primero salían cinco estudiantes latinoamericanos: un argentino, un venezolano, un chileno, un uruguayo, ya no sé, que trabajaban en el campo con excelentes resultados, siguiendo las indicaciones de sus profesores. Hubo que quitarlo. Pregunté por qué. “No sea que aprendan y luego crean en sus países que pueden hacerlo”, me dijeron. El del acero fue mucho más sencillo: lo suprimieron. Por la misma razón. No fuera que se les ocurriese montar unos altos hornos aquí o allá» (Aub, 1985, p. 94).

con Lunacharsky, Lenin se extiende aún más sobre la estrategias de los programas cinematográficos:

La producción de nuevos filmes consustanciados con las ideas comunistas y que reflejan la realidad soviética deberían estar precedidos por un *newsreel* [...] Teniendo un excelente *newsreel*, con imágenes serias y educativas, poco importa si, para atraer al público, proyectamos luego algunos filmes inútiles [sin valor], más o menos comunes. (Lenin & Lunacharsky, 1994 [1925], p. 57).¹⁶

En otro documento, Lenin nos dice:

Nosotros tenemos que prestar especial atención a la organización de los cines en la periferia y el este, donde los espectadores son nóveles y, por lo tanto, nuestra propaganda será particularmente exitosa (Lenin, 1994 [1922], p. 56).¹⁷

La proporción leninista es el canon de placer del trabajador, la simetría entre fruición y constreñimiento del campesinado soviético. La virginidad de los espectadores y el potencial éxito de la propaganda referidos por Lenin pueden escenificarse con un ejemplo concreto. En sus primeros escritos de la década de 1920, Balázs narra el caso de una joven siberiana que, visitando circunstancialmente Moscú, entra por primera vez en una sala de cine. Al ser interrogada posteriormente sobre su experiencia, ella responde: «¡Fue horrible, horrible! ¡No puedo entender por qué permiten cosas tan terribles en Moscú! [...] ¡Seres humanos cortados en pedazos, con las cabezas, los cuerpos y las manos arrojados en diferentes sitios!» (Balázs, 1952, pp. 34-35).¹⁸ De la misma manera que la joven siberiana se esforzaba por enlazar aquellos trozos de cuerpos con un concepto (el desmembramiento), enlazaría también —siguiendo la idea Lenin— los fragmentos mucho más amplios y abstractos de un territorio inasequible con el ideal del comunismo. Por otra parte, si la realidad son los hechos vistos a través del dogma, entonces el documento

16 Traducción propia. Texto fuente: «The production of new films imbued with Communist ideas and reflecting Soviet reality should begin with the newsreel [...] If you have a good newsreel, serious and educational pictures, then it doesn't matter if, to attract the public, you have some kind of useless picture of the more or less usual type. (Lenin & Lunacharsky, 1994 [1925], p. 57). Compárese con la traducción del *Marxist Internet Archive* (Lenin, 1925 [1922]).

17 Traducción propia. Texto fuente: «We should pay special attention to the organization of cinemas in the countryside and in the East, where they are novelties and where, therefore, our propaganda will be particularly successful» (Lenin, 1994 [1922], p. 56).

18 Traducción propia. Texto fuente: «“Oh, it was horrible, horrible! I can't understand why they allow such dreadful things to be shown here in Moscow (...) Human beings were torn to pieces and the heads thrown one way and the bodies the other and the hands somewhere else again”» (Balázs, 1952, pp. 34-35)

y la propaganda tienen un mismo estatus; por ello las directivas sobre los asuntos del cine asocian deliberadamente ambos términos: el documental no excluye los fines publicitarios porque, de ahora en adelante, la realidad no estará identificada necesariamente con los hechos —con el referente— sino con el dispositivo que la suministrará en las salas cinematográficas.¹⁹

La proporción trotskista reelabora las ideas de Lenin estudiando la alquimia entre alcohol, religión y cine. En 1923, analizando la fórmula proletaria «ocho horas de trabajo, ocho horas de sueño y ocho horas de ocio», Trotski reflexiona sobre las posibilidades que tiene el cine de insertarse como elemento pedagógico en el ciclo recreativo de los trabajadores (Trotski, 2007 [1923]). Desde el periodo zarista, nos dice Trotski, el espacio de ocio de los trabajadores se encuentra contaminado por el alcohol y la Iglesia. Ambos cumplen sus funciones: el wodka deja una lucrativa recaudación de impuestos al estado y la liturgia, por su parte, abstrae al proletariado de la pesada carga de una vida definitivamente ruinosa. No obstante, Trotski asegura que la Iglesia, por demérito propio, no ha calado realmente en el espíritu de los rusos a través de sus dogmas, mitos o creencias, sino simplemente a través de los rituales:

A través de la escenificación, la iglesia actúa sobre los sentidos: la vista, el oído, el olfato (el incienso), sobre la imaginación. La afición de los hombres a lo teatral —ver y oír algo nuevo y brillante, que los saque de lo ordinario— es muy fuerte, indestructible e insaciable desde la infancia hasta una edad avanzada. Para que las amplias masas renuncien al formalismo, al ritual de la vida diaria, no basta la propaganda antirreligiosa (Trotski, 1994 [1923], p. 96).²⁰

La teoría trotskista propone reemplazar los atributos del alcohol y la religión con las cualidades del cine. De esta manera, el estado continuará recibiendo los impuestos del licor —ahora purificados mediante el espectáculo— y reempla-

19 En palabras de Tretiakov: «El poeta se encontró a sí mismo en el papel de un cura que entra a la misma iglesia de siempre y conduce la misma liturgia de siempre, solo que ahora celebra a Marx en lugar de Cristo». Texto fuente: «The poet found himself in the role of a priest entering into the same old church to conduct the same old liturgy, only now celebrating Marx instead of Christ» (Tretiakov, 2006 [1923], p. 16).

20 Traducción propia. Texto fuente: «By theatrical methods, the Church works on the sight, the sense of smell (through incense), and through them, on the imagination. Man's desire for the theatrical, a desire to see and hear the unusual, the striking, a desire for a break in the ordinary monotony of life, is great and ineradicable; it persists from early childhood to advanced old age. In order to liberate the common masses from ritual and the ecclesiasticism acquired by habit, anti-religious propaganda alone is not enough» (Trotsky, 1994 [1923], p. 96). Existe otra versión en *Problemas de la vida cotidiana* (Trotsky, 2007 [1923], p. 45).

zará el dogma cristiano por el comunismo. El cine trotskista, para cumplir su objetivo, se autoimpone seducir a los trabajadores ofreciéndoles la cuota de ensueño que satisface el deseo por lo inusual, la medida que rompe la ordinaria monotonía de la vida cotidiana.²¹ De esta manera, el cine-incienso reemplazará la «carga inerte» de la religión que está más allá de la conciencia, intrínsecamente emparentada con el carácter ritualista del ser y que, por lo tanto, no puede ser destruida con el mero criticismo. El cine-vodka de Trotski, al concebir los límites de la crítica conductista, mejora notablemente, a nuestro entender, los restringidos criterios del cine leninista, basado en los principios elementales del voluntarismo. En un futuro inmediato, el ideal de cine estalinista se ubicaría, con el paso del tiempo, en el otro extremo de la proporción trotskista. Si bien nunca llegó a hablarse explícitamente de «proporción estalinista», podemos deducirla de los documentos del cine soviético.²² La proporción estalinista es lo que Cherkasov llama «la sombra siniestra» (*Groznye teni*).²³ En sus notas sobre el encuentro con Stalin, Molotov y Eisenstein en los laberintos del Kremlin, Cherkasov apunta en su cuaderno las observaciones de Stalin sobre el primer corte de *Iván el Terrible* (1945), observaciones que pueden resumirse en la siguiente lista: *a*) Eisenstein ignora la historia; *b*) el Zar se muestra excesivamente indeciso; *c*) el Zar parece neurasténico; *d*) el Zar real era nacionalista; *e*) el Zar histórico no besaba a su mujer de esa manera; *f*) no se ve la ciudad de Moscú; *g*) exceso de psicologismo; *h*) debe explicarse la razón de su crueldad; etc. (Eisenstein, 2010b, p. 299). Cuando Stalin termina de enumerar los problemas del «borrador» que le han presentado, Eisenstein pregunta respetuosamente si hay

21 En el ensayo «Psicología de las masas y análisis del Yo», Freud escribe en 1921: «Las masas nunca conocieron la sed de la verdad. Piden ilusiones, a las que no pueden renunciar. Lo irreal siempre prevalece sobre lo real, lo irreal las influye casi con la misma fuerza que lo real. Su visible tendencia es no hacer distingo alguno entre ambos» (Cfr. Freud, 1992 [1921], p. 76).

22 Macdonald hace referencia a cierta «escuela estalinista» identificada por un grupo de jóvenes realizadores —Fridrikh Ermler y Sergei Yutkevich principalmente—, que desplazan a la vieja guardia del cine —Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko, etc.— (Macdonald, 1938a, 1938b). Según Macdonald, los directores nóveles reciben las instrucciones directamente de Stalin. Con la terminología «proporción estalinista» nosotros nos referimos tanto a la estética como al sustrato ideológico del cine estalinista, instancias del relato que derivarían finalmente en el *kitsch* del realismo socialista (sobre este último tópico, véase «Avant-Garde and Kistsch», en Greenberg, 1999). Ubicamos el advenimiento de «la proporción estalinista» en el momento que es censurado el personaje de Trotski del filme *Octubre* (Eisenstein & Aleksandrov, 1928). Por otra parte, la «proporción trotskista» constituye un concepto frustrado que puede asociarse a ciertos aspectos de la obra y la teoría de Eisenstein, especialmente a aquellos relacionados con sus nociones de *pathos* y de éxtasis que abordaremos más adelante. Sobre el contexto social del cine estalinista, véase la obra de Miller (2010).

23 Cherkasov es el actor principal de *Iván el Terrible* (Eisenstein, 1945).

alguna instrucción específica sobre cómo debe rehacerse el film. Stalin responde: «No estoy dando instrucciones sino poniendo en palabras los pensamientos de los espectadores» (Eisenstein, 2010c, p. 301).²⁴

Si hay algo especialmente llamativo en el gesto de Stalin, es el hecho de que aquellos pensamientos intangibles que se tomaba el trabajo de transcribir no se habían producido aún —en la medida que los posibles espectadores de la película no habían tenido todavía oportunidad de verla—. ²⁵ Deducimos que este es el hecho ominoso al que alude Cherkasov: el mentalista Stalin descifra pensamientos que todavía no acontecieron sobre sucesos que no han tenido lugar. Este juego de advertencias de castigo sobre errores que no se cometieron («En la noche te azotaré por lo que hayas hecho mal durante el día») induce a espectadores y realizadores a reconstruir el pensamiento de Stalin dentro de ellos mismos, edificando así su propia censura. Por este mismo motivo, la pregunta sobre qué habría pensado un proletario ruso al presenciar la imagen suprimida de Trotski en el film *Octubre* (Eisenstein, 1928), o bien cómo hubiesen sido las escenas prematuramente censuradas en la imaginación de Eisenstein, quedarán relegadas al rincón de las perpetuas posibilidades. Si, en apretada síntesis, inferimos de lo dicho anteriormente que la proporción leninista representa la intención de manipular la conciencia desde el exterior, y la proporción trotskista personifica la política de la sensualidad de las imágenes, entonces la proporción estalinista debería ubicarse como el momento de introspección de la censura o —desde otra perspectiva— de la intolerancia absoluta del cine a los indicios del mundo exterior.

24 Traducción propia. Texto fuente: «I am not giving instructions so much as voicing the thoughts of the audience» (Eisenstein, 2010c, p. 301).

25 Stalin experimentó en carne propia los inconvenientes del cine sin censura, especialmente cuando una audiencia de marxistas convencidos ovacionó de pie al personaje de Trotski en el pre-estreno de *Octubre* (Macdonald, 1939, p. 83; Miller, 2010, pp. 53-70). Desde entonces, según Macdonald, el régimen dispuso la presencia de patrullas en las salas destinadas a evaluar el comportamiento de los espectadores durante la proyección.

1.2 Los teóricos

A diferencia de las discusiones libradas en el estrato político, que se caracterizan por la renovación de los criterios de verdad por principios sucesorios, los teóricos pueden sostener entre sí, en el seno de su propio nivel y gracias al desinterés que despiertan sus temas de discusión, un abigarrado debate sobre los fundamentos del cine y el principio de la deformación. El núcleo en torno al cual discuten los teóricos está constituido por el concepto de «material en bruto», que remite, a su vez, a la noción de una instancia inalterada de la realidad concebible como la unidad irreductible de cualquier forma de registro —a veces se alude a ella como los hechos, otras como el documento, o como el «material» en el sentido de la fuente no manipulada del discurso—. ²⁶ Esta partícula inmaculada representaría el punto de comunión entre la realidad concreta y su representación, el grado mínimo de alteración del referente del discurso en el celuloide. Según Brik, hasta el presente —hasta el momento de la revolución soviética— los hechos en sí mismos habían servido como fuente de inspiración creadora, cediendo al punto de vista del autor el privilegio de ocupar una posición central en la construcción del relato (Tretiakov et al., 1971-1972 [1927]). De esta manera, los espectadores del viejo cine contemplaban pasivamente los contenidos ya procesados y manipulados por su autor, quedando reducidos a posiciones asertivas frente a las «imágenes» que los avasallaban. Brik, junto al resto de los factógrafos, instauran una revolución copernicana que propone quitar del medio al autor/artista para ubicar, en su lugar, a los sucesos tal cual se presentan en la retina de quien los contempla directamente. Si bien el factor de deformación es igualmente inevitable, en la medida que el cine media entre el espectador y los hechos, las representaciones pasan a ser exhaustivamente cotejadas con su referente. Brik nos dice:

Por lo tanto, nuestra tarea inmediata consiste, en primer lugar, en descartar el uso habitual de guiones [literarios] que se han vuelto ineficaces, que no pueden sostener las demandas culturales de nuestra audiencia; en segundo lugar, acumular la mayor cantidad de hechos/sucesos reales y detalles; en tercer lugar, encontrar nuevos métodos, al margen del guion, que permitan enlazar los hechos particulares y sus detalles en una misma unidad narrativa (Brik, 1994 [1927], p. 185). ²⁷

26 Para una noción exhaustiva del contexto social y cultural vinculado a la factografía, véase el artículo de Kolchevska «Toward a “hybrid” literature: Theory and praxis of the faktoviki» (Kolchevska, 1983), el conocido artículo de Benjamin Buchloh «From Faktura to Factography» (Buchloh, 1984) y la revisión de Del Río en *Factografía: Vanguardia & Comunicación de masas* (2010).

27 Traducción propia. Texto fuente: «Our immediate task, therefore, is, first, to discard from ev-

Más allá de la intensión declarada de otorgarle un lugar central a los hechos tal cual se nos presentan, encontrar nuevos métodos para articularlos implica también someterlos a procesos externos a ellos mismos. Brik llega a consignar incluso que la factografía no debe restringirse a una presentación dislocada de acontecimientos, sino a «reflejar la realidad desde un punto de vista definido» (Brik, 1979 [1927], p. 36). ¿Cuál será entonces el guante de cirujano que permita tratar los hechos originales sin tergiversarlos pero con «un punto de vista bien definido»? El contexto de la afirmación de Brik nos hace pensar en situaciones donde donde la realidad coloca el acento sobre sí misma, en circunstancias donde un hecho, por el carácter reflexivo con el cual se manifiesta, se desenmascara a sí mismo como ocurre, en otro registro, con el «acto fallido», el *lapsus linguae*, los fenómenos de repetición o el propio síntoma para la teoría psicoanalítica.²⁸

Identificado igualmente con la corriente factográfica, Tretiakov resalta la importancia de desarticular los antiguos esquemas del arte que transforman al espectador en un consumidor pasivo de informaciones procesadas.²⁹ Para ello, Tretiakov propone también eliminar el rol del especialista: de ahora en adelante todo

everyday usage the plot schemas that are no longer serviceable, that cannot now satisfy the cultural requirements of the audience; second, to accumulate the largest possible quantity of real facts and details; and, third, to find a new plotless method of linking individual facts and details into a single performing whole» (Brik, 1994 [1927]).

28 Del Río nos ofrece una clave para entender «el punto de vista definido» de Brik: «El concepto de montaje en el contexto de la factografía se cifra en la idea de *sceplenie*, entendida como el enlace de los hechos que facilita una aserción sobre la realidad. *Sceplenie* significa un desvelamiento de los hechos en sus propias contradicciones de modo que resulten significativos de una lectura de la realidad, explicativos de una situación, reveladores, en definitiva, gracias a su génesis y representación dialéctica» (Del Río, 2010, p. 131).

29 En la década de 1920 Tretiakov escribe el guion de diversas piezas teatrales para el Proletkult, algunas de las cuales fueron dirigidas por Eisenstein en el periodo 1923-24 (Cfr. Tretiakov, 2006a). Entre otras, destaca Enough simplicity for every wise man (*Mudrec*) —adaptación de una obra literaria de Aleksandr Ostrovski—, donde Eisenstein implementa por primera vez sus ideas sobre el montaje de atracciones en el teatro. En relación a esta obra, Kolchevska afirma: «El éxito y la controversia que recibieron a *Mudrec* se atribuyó, como fue asiduamente comentado, a los recursos que Eisenstein había tomado prestado de las formas de entretenimiento popular, como el teatro de variedades y el circo (para consternación de los actores había mucha acrobacia y, llegado cierto momento, el héroe tenía que caminar por la cuerda floja a través del escenario). [...] Es posible que el uso de técnicas circenses obedeciera al intento de Eisenstein por seguir la máxima de Tretiakov, quien decía que el arte debe “excitar la psiquis” (*budorazit’ psixiku*) con el objetivo de guiar la conciencia humana en la dirección correcta» (Kolchevska, 1987, p. 392). Texto fuente: «The success, and controversy, that greeted *Mudrec*, as it was usually referred to, have generally been attributed to Eisenstein’s creative borrowings from popular entertainment forms, such as the variety theater and the circus (there was much acrobatics, often to the dismay of the actors, and at one point the hero had to walk a tightrope across the stage. [...]) It is possible that Eisenstein’s use of circus techniques was an attempt to follow Tretiakov’s maxim that art must “excite the psyche” (*budorazit’ psixiku*) in order to guide human consciousness in the right direction» (Kolchevska, 1987, p. 392).

espectador debe ser un productor «comprometido en el proceso de creación que hasta ahora fue utilizado para conducir sus liturgias [...]. El centro de gravedad del arte deberá situarse en la vida en sí misma» (Tretiakov, 2006 [1923], p. 18).³⁰ La vida en sí misma, en este contexto, es entendida como una composición sinfónica de acciones individuales, como un devenir de elementos sincronizados cuya representación mejor lograda serían las obras corales de Esfir Shub, Dziga Vertov o Sergei Eisenstein. Esta concepción de la realidad está abiertamente en pugna con las construcciones de la novela idealista, con la figura del héroe y el rol del destino que guiaban hasta entonces los discursos del cine en general. Con el fin de adaptar los relatos al nuevo contexto ideológico, en el cual el hombre es considerado ahora como producto y agente de sus circunstancias, los proyectos factográficos proponen inhibir la interpretación arbitraria de los acontecimientos en el registro y el montaje artificial de sucesos. Tretiakov nos dice: «No necesitamos cuentos populares ni fábulas. Nosotros necesitamos la vida representada tal cual es» (Tretiakov, 2006, p. 35).³¹ ¿Pero quién sabe cómo *es* realmente la vida? El escritor y teórico ruso piensa que la condición ideal del registro cinematográfico podría materializarse en un sistema de cámaras ocultas que permita capturar las acciones al natural, acceder a los hechos tal cual se presentan cuando la cámara está ausente (Tretiakov et al., 1979 [1927], p. 31).³² Tretiakov establece así un baremo para trazar las fronteras de género de acuerdo al nivel de adulteración del material original: «[Dirimir] si un filme es documental o ficción depende del mayor o menor grado en que éste falsifique el material original» (Tretiakov et al., 1979 [1927], p. 29).³³ En el registro filmico las distorsiones, según Tretiakov, ocurren en el proceso de selección de la

30 En el texto citado de Tretiakov, e igualmente en «The Writer and the Socialist Village» (Tretiakov, 2006d) encontramos la génesis de las ideas que Benjamin desarrollaría posteriormente en «El autor como productor» (Benjamin, 2009 [1934]) [traducción propia]. || Texto fuente: «[...] the involvement of the masses in the processes of "creation", which until now only individuals have used to conduct their "liturgies" [...] Art's center of gravity will be situated in life itself» (Tretiakov, 2006 [1923], p. 18).

31 Traducción propia. Texto fuente: «We do not need folktales or fables. We need life delivered as it is. [...] Art's center of gravity will be situated in life itself» (Tretiakov, 2006, p. 36).

32 Si dibujáramos un arco imaginario para ilustrar la progresión de la idea del cine como «ojo de la providencia», en el comienzo ubicaríamos las ideas iniciales de los factógrafos, a continuación el cine etnográfico clásico —filmar a los hombres haciendo lo que habrían hecho si la cámara no estuviese allí (MacDougall, 1998, p. 129)—, luego el *cinéma vérité* y el *direct cinema* (Cfr. Mamber, 1974), y finalmente el arco alcanzaría el presente con los circuitos de cámaras de seguridad y el *kitsch* de los *Big Brother* televisivos.

33 Traducción propia. Texto fuente: «If a film is fictional or nonfictional is a question of the greater or lesser falsification of the material that is being filmed» (Tretiakov et al., 1979 [1927], p. 29).

cámara (la fragmentación del espacio), en el embellecimiento del encuadre (alteración de la luz en tanto sustancia del registro) o en la síntesis del montaje (alteración temporal). De acuerdo a los niveles de distorsión, el material puede agruparse en: *a)* registro en bruto; *b)* filmes interpretados por actores; o *c)* ficciones con trucajes en estudio. El objetivo de los realizadores factográficos consiste en registrar los objetos/personas en circunstancias imprevistas, capturarlos en poses espontáneas, privilegiando los hechos sobre la invención, lo contemporáneo sobre lo pasado.³⁴ El material registrado debe someterse posteriormente a técnicas de organización que implican una cierta dramaturgia, pero estos métodos no deben velar la intensidad expresiva y el significado del referente. Desde esta perspectiva, Tretiakov establece un índice de degradación entre los autores soviéticos, según el cual Esfir Shub —quien trabaja exclusivamente con materiales de archivo— produce los discursos menos contaminados;³⁵ en segunda instancia se encuentra Vertov, que opera simplemente con principios de organización de fuentes documentales;³⁶ finalmente se ubica Eisenstein, que se inspira en sucesos reales pero los presenta a través de reconstrucciones (Tretiakov et al., 1979 [1927]).³⁷

A diferencia de Tretiakov, Shklovski, partícipe ecléctico de la corriente factográfica, reniega de la desnarrativización de los hechos argumentando que incluso autores como Vertov o Shub emplean técnicas discursivas que tienen innume-

34 Según Benjamin Buchloh, en la década de 1920, marcados por la obsesión factográfica, los diseñadores soviéticos comienzan a reemplazar los grafismos por los fotomontajes, convencidos de que la impresión fotográfica, de carácter documental, no es una «representación» sino una «fijación» de los hechos en sí, y produce por lo tanto un impacto visual imposible de alcanzar con un esquema. Lissitzky y Rodchenko reemplazan progresivamente las composiciones fragmentarias que tenían sus fotomontajes para centrarse en la captura directa de la fotografía. De esta forma, como afirma Buchloh, «la *faktura*, un rasgo esencial del paradigma modernista latente en la producción de la vanguardia soviética hasta 1923, fue reemplazado por el nuevo interés en la capacidad *factográfica* de la fotografía, que supuestamente hacía visibles aspectos de la realidad sin interferencia ni mediación» (Buchloh, 1984, p. 103). || Traducción propia. Texto fuente: «*faktura*, an essential feature of the modernist paradigm that underlay the production of the Soviet avant-garde until 1923, was replaced by a new concern for the *factographic* capacity of the photograph, supposedly rendering aspects of reality visible without interference or mediation» (Buchloh, 1984, p. 103). Véase también la revisión crítica del texto de Buchloh en Del Río (2010, pp. 177-189).

35 La obra consagrada de Shub es *La caída de la dinastía Romanov* (Shub, 1927). Sobre sus trabajos en el contexto del cine soviético, véase el texto de Leyda (1971).

36 En la extensa filmografía de Vertov, destacamos *Cine-Ojo* (Vertov, 1924), *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929), *Entusiasmo* (Vertov, 1931) y *Tres cantos sobre Lenin* (Vertov, 1934), así también como la compilación de sus escritos sobre cine (Vertov, 1974).

37 Tretiakov estudia también las diferencias entre los realizadores soviéticos en *Our Cinema* (Tretiakov, 2006). Abordamos detenidamente la obra de Eisenstein en el próximo apartado.

rables antecedentes en la literatura universal (Shklovski, 1994 [1927]).³⁸ Shklovski resalta que el arte siempre estuvo habitado por hechos reales y que periódicamente redimensiona los sistemas de elaboración del referente en el que se inspira. El teórico ruso sostiene en su escrito que el cine no puede prescindir del «argumento», en la medida que este agrega el imprescindible sistema de desautomatización de los hechos que cautiva al espectador. La desautomatización o extrañamiento consiste, parafraseando a Shklovski, en quitar un significante de su contexto para relocalizarlo, apelando a los tropos, en una nueva cadena de significantes de manera que genere la sensación de extrañeza propia de los recursos poéticos (Shklovski, 2008 [1923], p. 14).³⁹ En nuestras palabras, la técnica del extrañamiento (*ostranenie*) diluye e intensifica al mismo tiempo el sentido de la expresión: lo diluye porque vuelve arbitraria la expresión al alterar el devenir habitual de los signos, e intensifi-

38 Sobre las diferencias entre Tretiakov y Shklovski en el periodo en el cual ambos formaban parte de la revista *Novi LEF*, Kolchevska nos dice: «Tretiakov y Shklovski ocupaban los polos opuestos en el rango de las tendencias —estéticas y políticas— dominantes en la revista *Novi LEF*. Mientras Tretiakov argumentaba y escribía con un estilo que procuraba la máxima claridad, objetividad y seriedad posible, Shklovski era deliberadamente subjetivo, equívoco y travieso, aunque fuese igualmente serio en relación a sus propias metas abiertamente vinculadas con la literatura. La coexistencia amistosa de ambos puntos de vista en el criterio editorial de la revista refuta la visión comúnmente aceptada del futurismo ruso post-revolucionario como un grupo intolerante y dogmático que perseguía escritores disidentes. Si bien, por una parte, la producción del grupo de factógrafos era reducida y sus ataques a la prosa de ficción era simplista —en última instancia, contraproducente para ellos mismos—, por otra parte, sus luchas por una literatura que participara activamente en la transformación social no debería tomarse a la ligera incluso en nuestros días. Por supuesto, en el periodo que los factógrafos propusieron desarrollar la “literatura de los hechos” (1927), las fuerzas del destino estaban ya en camino para sofocar cualquier experimento o exploración literaria. Queda abierta la pregunta, sin embargo, sobre si los factógrafos, en caso de no haber surgido en la segunda década del poder soviético —periodo marcado por la censura de todos los puntos de vista, literarios y culturales, que disidían con el estalinismo— habrían tenido una influencia duradera en las siguientes generaciones de escritores soviéticos» (Kolchevska, 1983, p. 462) [traducción propia]. || Texto fuente: «Tretiakov and Shklovski thus occupied opposite points on the range of political and aesthetic views prevailing within *Novyj Lef*. While Tretiakov argued for and wrote in forms which sought to provide maximum clarity, objectivity, and high seriousness, Shklovski was intentionally subjective, equivocating, and mischievous, although he was equally serious about his own admittedly more literary goals. The friendly coexistence of these two points of view within *Novyj Lef* would thus seem to argue against the commonly held view of post-Revolutionary Russian Futurists as an intolerant, dogmatic group who mainly hounded other writers. While the *faktoviki*'s output was small and their attacks on fictional prose simplistic and ultimately self-defeating, their demand that literature actively participate in the transformation of society is not to be taken lightly even today. Of course, by the time that the *faktoviki* proposed the development of a “literature of fact” in 1927, the forces were already in motion that would quash any further literary exploration or experimentation. The question nevertheless remains, whether or not the *faktoviki*'s theories and works might have had a lasting impact on subsequent generations of Soviet writers had not their development coincided with the second decade of Soviet power, a decade remarkable for the suppression of all non-Stalinist literary and cultural viewpoints» (Kolchevska, 1983, p. 462).

39 Estas ideas las encontramos también expresadas en *Literature and Cinematography* (Shklovski, 2008 [1923]) y en el simposio sobre el documental de los realizaos soviéticos (Tretiakov et al., 1971-1972 [1927]).

ca el sentido porque, al estimular el entendimiento a través del desconcierto, el espectador se apropia mediante su interpretación de lo que acontece en el «exterior», creando en su propio intelecto lo que no le ha sido dado «desde afuera».⁴⁰

Las diferencias entre Vertov y Eisenstein a las que alude Tretiakov radican, según Shklovski, en la diferenciación equívoca entre prosa y poesía centrada en la métrica (Shklovski, 1994 [1927]). En la literatura, nos dice Shklovski, los recursos de la prosa y la poesía no se encuentran realmente disociados; por el contrario, unos y otros se alternan en un mismo relato hasta volverse indistinguibles. Si bien la prosa está estructurada sobre constantes semánticas, los elementos reiterativos (personaje principal, escenarios, objetos especiales) también están regulados por cierta métrica (constantes formales) que controla sus apariciones y desapariciones. Shklovski nos dice:

La diferencia fundamental entre prosa y poesía radica posiblemente en una mayor geometricalidad [sic] de los dispositivos [narrativos], en el hecho de que una serie completa de resoluciones semánticas arbitrarias es reemplazada por una resolución formal-geométrica. Esto ocurre como si estuviese teniendo lugar una geometrización [sic] de los dispositivos [narrativos] . [...] En el cine existe la prosa y la poesía, y esta es la división básica de géneros: una y otra se distinguen no por el ritmo —al menos no exclusivamente por el ritmo—, sino por la prevalencia, en el cine poético, de los rasgos técnicos y formales sobre los rasgos semánticos, donde los rasgos formales desplazan la semántica y resuelven la composición. El cine sin argumento es cine-verso (Viktor Shklovski, 1994 [1927], p. 177).⁴¹

40 En su ensayo *The Concept of Poetic Estrangement*, Holdheim define la técnica de extrañamiento como «una incesante y perpetuamente inacabada detemporalización de la temporalidad» (Holdheim, 1974, p. 324),* un recurso que paraliza «el patrón temporal de la expectación, interrumpe la sucesión del proceso de disolución del objeto, y así vuelve palpable el discurso, opaco, y provisionalmente absoluto» (Holdheim, 1974, p. 324).** Holdheim también remite el concepto de extrañamiento a las tensiones entre lo prosaico y lo poético —lo primero mediado por el tiempo lineal, por la relación de causa y efecto, lo segundo por la autorreferencialidad y el tiempo circular. || Texto fuente: * «[...] an unceasing and perpetually unfinished detemporalization of temporality» (Holdheim, 1974, p. 324). || ** «[...] the temporal pattern of expectation, interrupts the object-dissolving process of succession, and thus makes discourse palpable, opaque, and provisionally absolute» (Holdheim, 1974, p. 324).

41 Traducción propia. Texto fuente: «The fundamental distinction between poetry and prose lies possibly in a greater geometricality [sic] of devices, in the fact that a whole series of arbitrary semantic resolutions is replaced by a formal geometric resolution. It is as if a geometrization [sic] of devices is taking place. [...] There exist both prose and poetry in cinema and this is the basic division between the genres: they are distinguished from one another not by rhythm, or not by rhythm alone, but by the prevalence in poetic cinema of technical and formal over semantic features, where formal features displace semantic and resolve the composition. Plotless cinema is “verse” cinema» (Viktor Shklovski, 1994 [1927], p. 177). Para cotejar con el texto original en ruso, cfr. el capítulo de Shklovski en *Poetika Kino*, (V. Shklovski, 2001, pp. 90-92).

Los conceptos de «resoluciones semánticas» y «geometrización» corresponden, respectivamente, con el carácter fluido o disruptivo de las impresiones provocadas en el espectador. Los niveles de extrañamiento —en el sentido de *ostranenie* antes descrito— del relato determinan los márgenes de ruptura de las expectativas, actuando como si se tratase de un péndulo que oscila entre los extremos opuestos de las percepciones reconocibles e irreconocibles, jugando en cada movimiento con los hábitos del espectador.⁴² En su texto «Hacia una teoría del cine-género», Piotrovski agrega a esta misma hipótesis otros rasgos distintivos del filme prosaico, destacando que se caracteriza por articular el discurso sobre el valor progresivo de sus unidades significativas: los quevedos en *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925a), el silbato de la fábrica en *Huelga* (Eisenstein, 1925b), o bien el signo de los propios personajes del filme —como Vakulinchuck en *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925a)—, evolucionan a través del argumento modificando su valor a través de principios acumulativos (Piotrovski, 1981, p. 146). Por otra parte, el filme poético se caracteriza por articular pequeñas unidades de sentido autónomo que, si bien entran en contacto entre ellas, afectan al espectador como los versos de un poema, como líneas independientes que pueden citarse de memoria sin recordar necesariamente el sentido colectivo de la obra (Piotrovski, 1981, p. 146). Así puede ser recordada, agregamos nosotros, la mirada de los alcohólicos en *Entusiasmo* (Vertov, 1931), las danza de las máquinas en *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929), o los rostros compungidos ante el cadáver de su líder en *Tres cantos sobre Lenin* (Vertov, 1934).⁴³ Por otra parte, la «geometrización» radical de los ele-

42 Del Río nos dice: «El análisis del funcionamiento del argumento en Shklovski no se limita a las explicaciones sobre la génesis de las constantes y convenciones en el uso de las estrategias argumentales dentro de la tradición. En lugar de estas recurrencias, Shklovski prefiere interpretar el papel del argumento como estrategia retardataria de la recepción apoyada por procedimientos como la construcción por fases, la gradación, la repetición, el paralelismo tautológico, el entrelazamiento y otras. El interés en los materiales factográficos viene dado por la ruptura de las expectativas en la literatura sin argumento. De ello se derivará el potencial cognitivo en la génesis de una nueva conciencia ante el montaje de los hechos que defendía el programa factográfico. En efecto, la consecuencia de esto no se limita a su capacidad de intensificación de la percepción (*zaostrivanie vospriyatija*) y sus resultados cognitivos, sino que alienta la pretensión de, como apunta Lachmann, "sacar consecuencias pragmáticas y agitadoras de la percepción no automatizada, del 'nuevo modo de ver', en el sentido de una profundización en el proceso que se hace transparente mediante el *sceplenie* de los hechos"» (Río, 2010, p. 131). Del Río ubica la referencia a Lachmann en: Lachmann, R. (1973). «Faktographie und formalistische Prosatheorie», *Aesthetik & Kommunikation*, Berlin, n 12. P. 82. Volveremos inmediatamente sobre este tópico, cuando abordemos el montaje de atracciones en Eisenstein.

43 La lista de los versos destacables del cine podría extenderse indefinidamente: las formas del agua en *Lluvia* (Ivens & Franken, 1929), las faldas danzantes en *A propósito de Niza* (Vigo, 1930b),

mentos oficia como un banco de niebla que coloca en la misma dimensión perceptiva a todos los objetos del filme: la naturaleza, el hombre y las cosas inertes pueden generar, a través del registro mecánico del cine, los mismos niveles de empatía o indiferencia del espectador. Estas especulaciones llevan a Piotrovski a pensar que el cine (la máquina) destruye el concepto de *homo mensura*, en la medida que el hombre no es ahora el centro sino un elemento más en la construcción técnica del discurso cinematográfico (Piotrovski, 1981, p. 134). Por ello, Piotrovski sugiere abandonar los paradigmas de la construcción dramática y cambiar las reglas tradicionales que el cine ha tomado prestadas del arte literario, hasta entonces centrado en la psicología del ser humano. El advenimiento del cine nos invita a imaginar, según Piotrovski, el drama de los objetos o del objeto humano libre de relaciones causa-efecto, de puntos de inflexión, de *crescendo* dramático y de proporciones *pars pro toto*, nos invita a imaginar una obra en la cual el hombre puede presentarse como un elemento más entre el resto de las cosas que habitan el paisaje inerte de la pantalla.⁴⁴

1.3 Los practicantes

Nos detenemos ahora, finalmente, en nuestro territorio, para intentar descifrar cómo interpretan los practicantes las diferentes teorías de las proporciones. ¿Cuál es el umbral de la deformación en el cine? Para Kuleshov, cuyo pensamiento

el burro empacado en *La sal de Svetania* (Kalatózov, 1930), los niños desdentados en *Las Hurdes* (Buñuel, 1933), los niños en un umbral de *Berlin: Sinfonía de una gran ciudad* (Ruttman, 1927), los cuerpos extáticos de *Olimpia* (Riefenstahl, 1938), los caballos decapitados en *La sangre de las bestias* (Franju, 1949a), cada uno de los versos Sayat Nova en *El color de la granada* (Paradzhánov, 1982), etc.

44 En relación al contexto histórico de los documentos que hemos mencionado, resaltamos que las directivas de Lenin sobre los asuntos del cine están fechadas en enero de 1922, durante su periodo de agonía y exilio interior (Lenin, 1994 [1922]). Estas directivas coinciden con los primeros intentos de centralización de la producción cinematográfica, la reforma de Goskino y la organización económica de la producción cinematográfica todavía pensada con un sistema de autofinanciación (Cfr. Thompson, 2005). El surgimiento del concepto de «proporción leninista» coincide con la publicación de los primeros panfletos de Kuleshov (1994 [1922]) y Vertov (1922 [1994]). El texto «Vodka, cine e Iglesia» de Trotsky se publica en un *Pravda* de 1923 (Trotsky, 2007 [1923]). En el mismo año, Eisenstein publica sus primeros ensayos sobre el montaje de atracciones en el teatro en la revista *Lef* (Eisenstein, 1994 [1923]). El primer plan quinquenal de Stalin se aprueba en 1928, año en el que Eisenstein comienza el proyecto *La línea general* (Eisenstein, 1929) y termina *Octubre* (1928). Por otra parte, el encuentro entre Stalin, Molotov, Eisenstein y Cherkasov, citado en el texto, ocurriría el 25 de Febrero de 1947 (Eisenstein, 2010c, p. 301).

sienta las bases del montaje cinematográfico, la expresión se deforma cuando pierde su «conexión orgánica» con la vida (Kuleshov, 1994 [1922]). Pensando en el futuro, Kuleshov define el concepto de organicidad en relación a lo póstumo: cuando llegue el momento en el cual las generaciones futuras se propongan reconstruir las costumbres de nuestra época —nos dice Kuleshov—, lamentablemente tendrán que omitir el arte como resto arqueológico válido y remitirse a otras manifestaciones de la cultura, porque *nada* relacionado con nuestros usos podrá ser decodificado de las obras contemporáneas.⁴⁵ Según Kuleshov, el arte contemporáneo debería desaparecer para dar lugar a una nueva forma de arte que pueda adaptarse a las leyes del tiempo y del espacio. El arte nuevo debe estar «orgánicamente conectado con la vida de nuestra época» según el siguiente plan: «a) precisión en el tiempo; b) precisión en el espacio; c) realidad del material en bruto-materia-prima; d) precisión en la organización —en tanto cohesión de los elementos entre sí y su orden—» (Kuleshov, 1994 [1922], pp. 68-69).⁴⁶

Podemos entender el concepto de *organicidad* de Kuleshov como la consecuencia de un pensamiento hilozoístico que anuda la obra de arte al resto de las cosas animadas e invita a pensarla como una unidad con sentido mutuo —exactamente el reverso del planteo de Piotrovski (1981)—. Según Kuleshov, cuando la obra se desprende del mundo animado, cuando extravía su órbita en torno a la mirada del hombre, pierde a su vez la «conexión» con quien la contempla y también su significado. El matrimonio entre la obra y las cosas animadas debe darse en el

45 Deducimos, por el contexto, que Kuleshov se refiere a las producciones contemporáneas del futurismo y del formalismo ruso.

46 Nótese la similitud de estas expresiones con las manifestaciones de Lenin sobre el arte contemporáneo: «Yo, sin embargo, tengo la audacia de declararme un bárbaro. Me resisto a mirar las obras del Expresionismo, Futurismo, Cubismo y otros “ismos” como si fuesen la manifestación más alta del genio artístico. No las entiendo. No obtengo placer de ellas. No pude contenerme y dejar de preguntarme por qué mis órganos de percepción son presionados para aceptar, por el mero capricho artístico de una mente inspirada, triángulos en lugar de una nariz, y por qué el anhelo revolucionario por la actividad debe transformar el cuerpo humano, en el cual los órganos están combinados en un solo y complejo todo, en un saco flácido e informe, encaramado sobre pilotes [en lugar de pies] y con dos tenedores [en lugar de manos] de cinco puntas [en lugar de dedos]». Texto fuente: «I however have the audacity to declare myself to be a “barbarian”. I cannot bring myself to regard the works of Expressionism, Futurism, Cubism and the other “isms” as the highest manifestation of the artistic genius. I do not understand them. I do not derive any *pleasure* from them. [...] I could not restrain myself and confessed that my organs of perception were also pressed to understand why triangles should serve instead of a nose as the artistic expression of an inspired mind, and why the revolutionary yearning for activity should transform the human body, in which the organs are combined into a single, complex whole, into a soft shapeless sack, perched on stilts and with two forks, five prongs on each» (Lenin & Zetkin, 1994d [1924], p. 50).

propio sentido de la animación: desplazarse en el tiempo cronológico —en relaciones de causa y efecto—, distribuirse en el espacio bidimensional con precisión cartesiana y subordinarse a la realidad del material, siendo el material la cosa animada a la que se encuentra atada tanto en su origen —la fuente del registro— como en su destino —el ojo que la contempla desde el futuro—. El material en bruto del cine, según esta tendencia de pensamiento, tiene que estudiarse con precisión científica para poder develar sus características particulares, para detectar la especificidad de sus átomos, el rasgo identitario que dictará la manera de procesarlo como si se tratase de una aleación de metales que deben dosificarse con máximo rigor para producir la máxima resistencia.

Pudovkin, discípulo de Kuleshov, parte del mismo axioma que asigna a cada disciplina artística su propio material, del cual derivan las normas que rigen la construcción de la obra (Pudovkin, 2006). Los ensayos de Pudovkin pueden sintetizarse en la noción de «ritmo claro» —noción que trae a nuestra memoria las instrucciones que recibía Shostakovich de los comisarios culturales: «Por favor, componga melodías fáciles de silbar»—.⁴⁷ Pudovkin nos dice que el ritmo es el recurso por antonomasia del efecto que, a su vez, sirve para controlar al espectador:

Si el momento rítmico es una característica inevitable de cada filme, ¿no resulta natural que este condicione, en cierto sentido, la selección del material que el director quiere meter en el filme? Una estructura rítmica rigurosa funciona como un tamiz que solo deja pasar aquello que no perturba al filme. Todos sabemos que el ritmo sirve como un poderoso instrumento para crear efectos y que, comenzando a controlar los efectos, comenzamos también a controlar al espectador. En los cimientos de un filme, en su estructura formal, más allá incluso del material que haya sido filmado para él, podemos observar un firme y claro principio de alternancias (ritmo).[...] La ley del cine decreta la necesidad de un ritmo claro: el director debe aprender a realizar esta cadencia sin violarla, dictando un orden (metro) (Pudovkin, 2006, p. 7).⁴⁸

47 Sobre ésta anécdota véase el artículo de Macdonald (Macdonald, 1938a, p. 46). En el mismo artículo se comenta cómo el *Pravda* —diario oficial— condenaba el *Ulyses* de Joyce por sus digresiones formales.

48 Traducción propia. Texto fuente: «If this rhythmic moment [is] an inevitable characteristic of every film, does it not seem natural that it should in some way condition the material that the director wants to cram into the film? A *precise* rhythmic structure for a film is like a special net that will only permit entry to anything that does not disturb it. [...] We all know that rhythm serves as a mighty instrument for creating effect and that, in beginning to control it, we are beginning to control the viewer. At the very foundation of a film, in its formal structure, regardless even of the material that has been shot for it, we can observe a firm and clearly expressed basis for alternation (rhythm). [...] The law of cinema dictates the necessity of a clear rhythm and the filmmaker must learn to master it and not to violate it and dictate an order (metre)» (Pudovkin, 2006, p. 7). Véase el contraste con la noción de ritmo de Tiniánov (1981).

Sobre la claridad, agrega:

El contenido de cada fragmento (estoy refiriéndome al contenido visual) puede tener diferentes niveles de claridad. Mientras más claro resulta un contenido, más rápida y fácilmente es absorbido, y más fuerte y precisamente deviene un elemento ligado a la construcción general del filme. Si el contenido de un fragmento es más complejo y confuso, aumentan las posibilidades de que el espectador, imposibilitado de entenderlo completamente, reciba en su pensamiento una impresión indeterminada y amorfa que, o bien destruirá lo que prosigue, o será inevitablemente recordada como un momento molesto y desagradable (Pudovkin, 2006, p. 10).⁴⁹

Pudovkin afirma que existen determinados contenidos —en el sentido de objetos representados en el filme— que se adecuan al concepto rector de «ritmo claro», como las ciudades, los puentes del ferrocarril, las locomotoras, autos, martilladores, estibadores, las formas rectangulares de las casas, la regularidad de las calles en perspectiva, la cualidad matemática las construcciones ingenieriles, etc. (Pudovkin, 2006, p. 10). Estos contenidos, por su forma geométrica, se ajustan a la estructura rítmica del filme como las notas al pentagrama, uno y otro se enlazan sin deformarse de la misma manera que «la pintura bien extendida se acopla fácilmente a la tela sin alterar su superficie» (Pudovkin, 2006, p. 10).⁵⁰ Pudovkin nos dice que las superficies pulidas resultan ideales para el registro porque reflejaban la luz con sorprendente precisión, creando destellos diáfanos, tersos, límpidos; en cambio, las superficies irregulares, mal pintadas, producen patrones complejos y sucios que no se adecuan al filme. Siguiendo la referencia de la claridad, Pudovkin afirma que es posible calcular los buenos ángulos de cámara (un plano en contrapicado desorienta), la duración de las tomas (entre 6 y 9 segundos para figuras registradas a 3 metros del objetivo), etc. Como ejemplo contrario a las leyes del cine, el director ruso cita el caso de un ramo de flores en primer plano: ellas lucen sencillamente desagradables porque la pantalla monocromática las priva del pigmento y las transforma así en algo desordenado, como «trapos enredados», como figuras sin forma (Pudovkin, 2006, pp. 11-12).

49 Traducción propia. Texto fuente: «The content of each fragment (I am confining myself to the visual content) can possess a varying degree of clarity. The clearest it is, the more easily and quickly the viewer absorbs it and the more strongly and precisely he becomes an element in the general construction for the film. The more complex and confused the content of the individual fragment, the greater the chance that the viewer, unable to grasp it fully, will store in his mind a vague, amorphous impression that will either wreck what follows or inevitably be remembered as an annoyingly unpleasant moment» (Pudovkin, 2006, p. 10).

50 Texto fuente: «[...] just as well-spread paint is easily laid over a canvas without disturbing its surface» (Pudovkin, 2006, p. 10).

Según Pudovkin, la difusa geografía de los rostros comunes, con expresiones lavadas, resulta igualmente inapropiada para la cámara, aunque los rostros excepcionales, como los de un hombre feo, capturan inmediatamente la atención del espectador, especialmente si son registrados a cierta distancia (2 metros como mínimo) (Pudovkin, 2006, pp. 12-13). Sin duda el cine soviético de los años 1920 aprovechó la infeliz confluencia del drama de las películas con el drama de la vida: los grandes maestros de aquella generación supieron sacar partido de la belleza patética de una fila discontinua de dientes o de los rostros ajados por el trabajo rural. Siguiendo la línea de Pudovkin, podemos afirmar que la miseria retratada en blanco y negro tiene un carácter épico que se diluye con la fotografía color, en la medida que el retrato monocromático concentra los rasgos patéticos en pocas líneas expresivas y resalta con ellas la angustia impelente congelada en un gesto sin movimiento. Sobre estos criterios está construida, por ejemplo, la escena de los estibadores en *El desertor* (Pudovkin, 1933), en la cual un grupo de ancianos desvalidos esperan, sosteniéndose temblorosamente sobre sus pies, la caída de algún esportillero. Mientras esperan, siguen con la mirada a los acarreadores como si fuesen hienas observando un animal debilitado. Quienes observan a los estibadores desean que un accidente benéfico los favorezca, que algún bulto pesado caiga sobre la cabeza de un trabajador predestinado a la desgracia y les permita conseguir un reemplazo temporal del cual sacarán algunas monedas para alimentarse.⁵¹

La escena del puerto está montada sobre el contrapunto entre quienes acechan detrás de las rejas del desembarcadero y quienes se mueven en el muelle cargando cajas sobre la espalda, o bien entre los guardianes que vigilan las acciones y los trabajadores que son vigilados. Los sofisticados mecanismos de descarga del puerto dejan aún cierto resquicio para los humanos, que pueden dedicarse a pequeñas labores que las máquinas todavía no logran hacer. El devenir dramático de la secuencia evoluciona al pulso de los ademanes y las muecas —los primeros resaltan el peso inaguantable de los bultos y los segundos acentúan la desesperación de los viejos hambrientos—. En la medida que muchos de los actores de la escena han sido partícipes de la historia que el filme relata, puede afirmarse que sus expresiones

51 Véase la cronofotografía de la secuencia de *El desertor* (Pudovkin, 1933) en las láminas que cierran este capítulo.

—las expresiones capturadas por el celuloide— han cobrado forma previamente a través de los sucesos originales que ahora son duplicados en la pantalla. En otras palabras, las expresiones registradas han cobrado forma gracias a la excepcional confluencia entre los sucesos y su representación, entre el drama de la vida y el drama del filme. En este contrapunto de imágenes fantasmales que reencarnan el pasado, la escena nos cuenta que la clase obrera se traiciona a sí misma por desesperación —la desesperación como gesto final del mecanismo de supervivencia, que acaba con el recato y promueve incluso el deseo de la muerte del prójimo para salvarse a sí mismo—. Pero el filme también pretende decirnos, en su progresión, que esa misma fuerza del egoísmo, en otro contexto, alentada por una chispa, puede favorecer la revolución y el cambio de las circunstancias sociales execrables que la promueven. Por una parte, la escena del puerto nos cuenta un drama atemporal, nos habla de la condición humana aislada en un instante; por otra parte, la película, en su desarrollo, contradiciendo el argumento anterior, establece el paradigma del cambio y la evolución a partir de las acciones comunes o de los objetivos concertados.

En sus primeros escritos relacionados con el montaje de atracciones, Eisenstein perfecciona las ideas de Kuleshov y Pudovkin sobre la dinámica de las imágenes y su influencia en el espectador. En el manifiesto de 1923 Eisenstein introduce el concepto de atracción vinculado a los montajes teatrales, nociones que trasladaría posteriormente al cine:

El material básico del cine deriva de la audiencia: la tarea de todo teatro utilitario (de agitación, propaganda, salud, educación, etc.) consiste en moldear a la audiencia en la dirección o estado de ánimo deseado. El instrumento de ese proceso está compuesto por todas las partes que constituyen el complejo teatral. [...] Una atracción (en nuestro diagnóstico del teatro) es *cualquier momento agresivo*, por ejemplo, cualquier elemento que someta a la audiencia a una influencia emocional o psicológica, verificada por la experiencia y matemáticamente calculada para producir un *shock* [trastorno] emocional específico en la ubicación del espectador en relación a un todo [en relación a su contexto]. Estos shocks brindan la única oportunidad de percibir el aspecto ideológico de lo que está siendo mostrado, la conclusión ideológica final (Eisenstein, 2010b, p. 34).⁵²

52 En el periodo de publicación de este texto, Eisenstein se encuentra preparando una serie de montajes teatrales junto a Tretiakov para el Proletkult (Cfr. Kolchevska, 1987). Texto fuente citado: «Theatre's basic material derives from the audience: the moulding of the audience in a desired direction (or mood) is the task of every utilitarian theatre (agitation, advertising, health, education, etc.). The instrument of this process consists of all the parts that constitute the apparatus of theatre) [...] An

La atracción puede considerarse, en primera instancia, como una hipérbole destinada a «moldear» la conciencia del espectador a través de la magnificación de un detalle en apariencia ordinario; de esta manera, el cambio de escala de una circunstancia que hubiese pasado inadvertida en su dimensión original, y la percepción trastornada que produce su «realidad revelada», provoca el reposicionamiento intelectual del observador en relación al contexto, como quien detiene casualmente la mirada en una gárgola y ya no logra deshacerse de la impresión demoníaca que provoca la fachada en su conjunto. Así, por ejemplo, en *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925a), el Borsch agusanado deviene potaje revolucionario (metonimia más hipérbole), el marinero que arroja repetitivamente el plato contra el suelo opera como «la gota que colmó el vaso» (repetición más hipérbole), y los sublevados adquieren la fuerza leonina de las esculturas que se alzan en el pórtico del teatro de Odesa (metáfora más hipérbole).⁵³ Generalmente, en este contexto discursivo, el cambio de escala —efecto cuantitativo— gira el sentido —efecto cualitativo— de los significantes hacia su anverso, hacia lo que no son en relación a sus referentes: en 1905 los proletarios eran gacelas, la gota no colmó el vaso, etc.⁵⁴ En el filme de Eisenstein, el complemento retórico de las hipérboles son las figuras supresivas —ambas marcan los extremos entre decir mucho y no decir nada—.⁵⁵ Los silencios retóricos, a través de los cuales los hechos históricos son suprimidos del relato, sirven también para construir el sentido ideal con el que se pretende moldear la conciencia del espectador; de esta manera, el

attraction (in our diagnosis of theatre) is any aggressive moment in theatre. i.e. any element of it that subjects the audience to emotional or psychological influence, verified by experience and mathematically calculated to produce specific emotional shocks in the spectator in their proper order within the whole. These shocks provide the only opportunity of perceiving the ideological aspect of what is being shown, the final ideological conclusion» (Eisenstein, 2010b, p. 34).

53 Nos referimos, respectivamente, a estas tres secuencias de *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925a): a) la resistencia de los marineros a comer la carne podrida —resistencia que deviene en motín—; b) la metáfora construida con las dos esculturas del león que ornamenta el teatro de Odesa y que, a través de los artilugios del montaje, parecen levantarse en el momento que el Acorazado decide bombardear a los representantes del Zar; c) el gesto de un marinero anónimo que arroja un plato contra el piso, instaurando con su gesto la idea de la rebelión inminente.

54 Sobre los sucesos históricos relacionados con el filme, véanse las memorias de Feldmann, entonces miembro del partido revolucionario de Odesa (Feldmann, 1908).

55 Sobre las figuras supresivas: «(si la disminución) es llevada al extremo, la lítote desemboca en el *silencio*, pues a veces la mejor manera de decir menos es no decir nada. Tiene así valor de lítote, en ciertas circunstancias, el silencio del gobierno, de la prensa o de los bienpensantes. El silencio, que es el equivalente metalógico de la elipsis, confirma que el número de las unidades de significación no es el criterio que pueda distinguir resueltamente a los metasemas de los metalogismos. [...]. Si la lítote opera una supresión *parcial* de los semas, el silencio opera una supresión *total* de los signos. No obstante, abre de esta manera el camino a la conjetura y permite tal vez, por parte del descodificador, una adjunción, si no de signos, al menos de semas entre los cuales no obliga a elegir» (Grupo µ, 1987, p. 216).

filme esconde las disidencias fatales entre los mandos revolucionarios, omite las bajas civiles provocadas por la mala puntería de los improvisados artilleros y nos oculta el final tragicómico del buque y los marineros extraviados en Rumania.⁵⁶

En las obras de Eisenstein, la atracción resalta sobre lo habitual de la misma manera que lo hace el *rasgo exagerado* en la figura bidimensional y atemporal de la caricatura. En uno y otro caso la atracción se vuelve efectiva porque existen otras formas atenuadas que permiten reconocer el contexto en el cual se inserta el acento. En este esquema, la atracción representa el punto de máxima tensión entre la forma y la deformación. La atracción se constituye así en el borde entre lo reconocible y lo irreconocible, en el límite entre lo prosaico y lo poético —en el sentido de Shklovski (1994 [1927])—, o bien en la frontera entre el gesto documental y la desviación ficticio-delirante. En el momento de éxtasis inducido por la atracción, Eisenstein se permite llevar al grado mínimo de cohesión la unidad formal y temática del discurso, arrojando al espectador un sistema al borde del caos o de la disolución del sentido. Así ocurre, por ejemplo, en la escena de represión de *Huelga* (1925), en la escalinata de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925a), en la toma del palacio de invierno de *Octubre* (Eisenstein, 1928), y más notablemente en la lluvia láctea en *Lo viejo y lo nuevo* (Eisenstein, 1929). Si bien, desde esta perspectiva, la atracción constituye una cierta ruptura en el devenir de los acontecimientos habituales reflejados en las instancias intermedias del relato, corresponde considerar con especial atención la manera en la que Eisenstein prepara este salto repentino de estado, que es diferente a las nociones de cambio en Kuleshov y Pudovkin.

56 El motín acabó con una fuga pusilánime del acorazado Potemkin hacia Rumania, donde los marineros se dispersaron con suertes diversas. Antes de abandonar el barco, los revolucionarios intentaron hundirlo infructuosamente abriendo los grifos. El acorazado quedó encallado y pudo ser recuperado posteriormente por la flota rusa. El Zar, para evitar que el barco se transformara en un emblema de los revolucionarios, ordenó rebautizarlo con el nombre del santo *Panteleimon* (Pantaleón). En 1917, cuando finalmente triunfó la revolución bolchevique, le fue restituido el nombre *Potemkin*, aunque inmediatamente fue rebautizado como «Luchadores por la libertad» —nombre indicado por los miembros del partido que no veían la figura del excéntrico príncipe Potemkin como un buen emblema de la revolución—. El mismo objeto (barco) que evocó a un príncipe hedonista, pasó luego a identificar un mártir cristiano aficionado al sufrimiento y al arte de curar, para finalmente transformarse en símbolo del proletariado ruso a través de un lema inconcluso (¿luchadores por la libertad de quién?). Sin haber resultado verdaderamente útil en guerra alguna, antes que un instrumento militar el barco funcionó como una metáfora de múltiples caras que enlazaba, de acuerdo al lugar desde el cual se lo observara, significados opuestos (monarquía y revolución, éxito y fracaso, religión y ateísmo, etc.). En relación a la fuga, véase el texto de Feldmann (Feldmann, 1908). El legendario Grigory Potemkin (1739-1791), amanate de Catalina II e inventor de los «pueblos Potemkin», tuvo una diversión póstuma legándole su nombre a un grupo de revolucionarios (sobre «pueblos Potemkin», cfr. Montefiore, 2007).

La teoría elemental de Kuleshov concibe el discurso filmico como un apilamiento de tomas que, eventualmente, pueden intercambiar posiciones para resignificar el discurso.⁵⁷ Construido sobre un fenómeno aditivo que conmuta tres unidades de sentido autónomo (un rostro, un ataúd, una niña), radicalmente desunidas en relación a sus principios internos, el efecto Kuleshov es un ensayo que pone en evidencia las proyecciones delirantes del espectador antes que la lógica interna del discurso.⁵⁸ En el estado obrero, la metáfora predilecta de Kuleshov para simbolizar la construcción de un filme es una tapia: el ladrillo, en tanto unidad mínima, representa la toma, y la técnica de apilamiento constituye el montaje (Eisenstein, 2010b, p. 143). Por el contrario, los pensamientos de Eisenstein relacionados con la construcción del filme no están inspirados en la albañilería sino en una serie de procesos creativos con rasgos comunes que cautivan su atención: la integración de líneas en los ideogramas, la evolución del dibujo en los *makemotos* desenrollados, la comunión entre el *Yin* y el *Yang*, la colisión de partículas o la proliferación de células son los fenómenos aludidos cuando se propone teorizar sobre la unidad del discurso filmico.⁵⁹ En el ámbito de la teoría, Eisenstein encuentra su fuente de inspiración en *La dialéctica de la naturaleza* (Engels, 2006), de donde extracta argumentos organicistas para justificar sus estructuras narrativas.⁶⁰ La «célula» es la metáfora predilecta de Eisenstein para designar las unidades del discurso que se reproducen por división, transformándose en algo nuevo sin dejar de ser lo que eran.⁶¹ En lugar

57 Cfr. el siguiente comentario de Ernest Fenollosa a propósito de las estructuras conmutativas: «Ya he mencionado la tiranía de la lógica medieval. Según esta lógica europea, el pensamiento es una especie de fábrica de ladrillos. Se compone de pequeñas unidades o conceptos. Estas unidades se apilan en hileras según su tamaño y se marcan con palabras para su uso futuro. Este uso consiste en coger unos cuantos ladrillos y ordenarlos para construir, formar una especie de pared llamada oración, empleando una masa blanca para la cópula positiva «es», o bien una masa negra para la cópula negativa “no es”. De esta manera producimos proposiciones tan admirables como: “Un babuino de cola enroscada no es una asamblea constitucional”» (Fenollosa, 1977, p. 54).

58 Nos referimos al experimento clásico de Kuleshov sobre el montaje, en el cual conmuta los planos de Iván Mosjoukine con las imágenes de una niña muerta y de un plato de comida.

59 Sobre el montaje y los ideogramas, véase «Beyond the Shot» (Eisenstein, 2010a, pp. 138-160), previamente traducido por Leyda como «The Cinematographic Principle and the Ideogram» (Eisenstein, 1957, pp. 28-44); sobre los *Makemotos* y el *Yin* y el *Yang*, véase el capítulo «La división del todo» en *Cinematismo* (Eisenstein, 1982, pp. 275-292). Las metáforas que homologan las leyes del montaje con la estructura atómica de la materia serán estudiadas en el transcurso de este capítulo en relación a los textos de *Nonindifferent Nature* (Eisenstein, 1987).

60 Sobre metáforas organicistas y referencias a Engels, véase «Organic Unity and Pathos in the Composition of Potemkin» (Eisenstein, 2004, pp. 1-10) y sus últimos textos publicados en *Nonindifferent Nature* (Eisenstein, 1987).

61 «La vida, el modo de existencia de un cuerpo albuminoideo, consiste, pues, ante todo en que en cada instante es él mismo y otro; y esto no es consecuencia de un proceso al que esté sometido

del efecto aditivo de las unidades mínimas de Kuleshov, entendidas como compartimentos estancos, Eisenstein concibe el discurso como tendencias que no están montadas sucesiva o paralelamente entre sí, sino la una a través de la otra (Eisenstein, 1982, p. 289).⁶² Los diferentes «trazos» del registro construyen conceptos al igual que las líneas en los ideogramas, generando una noción de conjunto que trasciende la sumatoria de las formas iniciales (Eisenstein, 2010b, p. 139).⁶³

Eisenstein cimenta su noción de organicidad en la idea de que todos los instantes del filme (cada cuadro y cada partícula del cuadro), deben cifrar la identidad del conjunto. Como el celuloide no encierra, al menos desde un punto de vista positivo, el misterio de la vida, su identidad está asociada a los fenómenos específicos impresos en la película: líneas, figuras, masas, colores, contrastes, etc. Para conservar la unidad orgánica, un fotograma debe heredar lo sustancial de lo anterior y cederlo, a su vez, a la progenie. En otras palabras, todos los cuadros del filme deben conservar ciertos rasgos filogenéticos que permitan identificar sus relaciones de parentesco.⁶⁴ Los procesos compositivos del filme orgánico remedan, según Eisenstein, las leyes que rigen el devenir del mundo.⁶⁵ Estas «leyes del filme» no controlan

desde afuera, como puede ser el caso también en los cuerpos inertes» (Engels, 2006, p. 107).

62 En su estudio *El carácter de la escritura china como medio poético*, Fenollosa nos dice: «Uno de los hechos más interesantes de la lengua china es que en ella podemos distinguir, además de las formas de las oraciones, las partes de la oración surgiendo, creciendo literalmente unas de otras. Como la naturaleza, las palabras chinas están vivas y son plásticas, dado que cosa y acción no están formalmente separadas. La lengua china, pues, desconoce la gramática. Sólo posteriormente los extranjeros, europeos y japoneses, han empezado a torturar esta lengua vital forzándola para que se adecuara a sus definiciones» (Fenollosa, 1977, p. 44).

63 Sobre los paralelismos entre la construcción de sentido en los ideogramas y la expresión poética, véase el texto citado de Fenollosa (Fenollosa & Pound, 1977), y también la relectura de Campos sobre este texto, titulada «Ideograma, anagrama, diagrama: Una lectura de Fenollosa» (Campos, 2000, pp. 48-132).

64 De esta manera, Eisenstein asocia la unidad del filme con el devenir de los cuerpos. Siguiendo esta línea de pensamiento, no resulta extraña ni paradójica la admiración que Eisenstein profesa en sus escritos por el carácter «revolucionario» de los dibujos de Disney. En ellos, Eisenstein admira el movimiento generativo de las masas que, integradas unas a otras, se reproducen siguiendo las estrictas leyes del mundo físico (identidad, asimilación, elasticidad, fricción, inercia, etc.) sin desmedro de su deriva creadora. Sobre el vínculo de Eisenstein con Disney, cfr. *Eisenstein on Disney* (Eisenstein, 1986), especialmente el capítulo dedicado a los dibujos (pp. 69-90). Véase también el ensayo «Eisenstein shakes Mickey's hand in Hollywood» (Leslie, 2002, pp. 219-250). Los rasgos que hemos comentado también pueden observarse en los propios dibujos de Eisenstein (Cfr. Eisenstein, 1961).

65 En relación a Eisenstein y la dialéctica de Engels, Bordwell nos dice: «Auméntese la velocidad de las moléculas de agua y, en cierto punto, ellas serán transformadas en vapor; auméntese el capital que posee una clase en la economía feudal y el sistema se transformará a sí mismo en una economía burguesa. Eisenstein insiste que en el cine acontece el mismo proceso "multiplicativo" [repro-

solamente la evolución de los aspectos formales, sino también el desenvolvimiento del razonamiento lógico o, en otras palabras, de la «ideas» que el filme declara. Siguiendo el paso de la evolución natural, Eisenstein plantea que el tema rector del filme en su conjunto debe atravesar, en el desarrollo del discurso, las tres instancias de la regeneración dialéctica que describe como procesos de estratificación, divagación y reconstitución —parafraseando a Williams (1977) hoy podríamos reordenarlos como impulso, restricción y tono—. En otras palabras, el proceso creativo del filme tiene que transitar el siguiente camino: *a)* el establecimiento de la idea (hipótesis) vinculada a un tema concreto; *b)* la instancia revolucionaria de la divagación («el estado extático provocado por la intensidad de la experiencia inspirada del tema», Eisenstein, 1987, p. 169);⁶⁶ *c)* el retorno al mundo de las apariencias, ahora transformadas por su fricción con las ideas delirantes. Como el tema es presentado a través de las diferentes líneas dramáticas que lo instrumentan —evolución de figuras, masas, sonidos específicos, etc.—, debemos considerar que cada una de ellas posee su propia micronarrativa que, por momentos, confluye o diverge de las otras, construyendo armonías y disonancias en el devenir del relato. Si bien las confluencias y divergencias entre las diversas líneas dramáticas que Eisenstein refiere pueden encontrarse en cualquier fragmento de sus filmes, un ejemplo literario nos ayudará, a nuestro entender, a ver con mayor claridad aquello que Eisenstein define como movimiento dialéctico del filme. Comentando la técnica de Gogol, Nabokov extracta un párrafo de *Las almas muertas* en el cual la narración se detiene para describir la fiesta de los señores del pueblo. Gogol compara, en

ductivo], ubicándose así él mismo en oposición a lo que percibió como la teoría “aditiva” del montaje de Kuleshov-Pudovkin. En cada uno de los niveles de la forma del cine de Eisenstein, la transformación de la cantidad en cualidad y el salto dialéctico a una nueva dimensión determinan el montaje». || Texto fuente: «Increase the speed of water molecules and at some point they will be transformed into steam; increase the capital possessed by a class in a feudal economy and the system will transform itself into a bourgeois economy. Eisenstein insist that in cinema the same “multiplicative” process obtains, thus placing himself in opposition to what he perceives as the Kuleshov-Pudovkin “additive” view of linkage-editing. The transformation of quantity into quality, the dialectical leap into a new dimension — this conception rules Eisenstein’s conception of montage at every level of film form. At the very base of filmic perception, the simple superimposition of one frame upon another engenders a qualitative leap: perceived motion. The analogy only apparently lapses into organicist esthetics: the shotascell concept introduces the possibility of fission, of an energy unleashed by the cumulative tension of parts» (Bordwell, 1974, p. 36).

66 Texto fuente: «[...] the ecstatic state evoked by the intensity of the inspired experience of the theme» (Eisenstein, 1987, p. 169).

una misma frase de largo aliento, el movimiento de los hombres cortejando a las mujeres con el vuelo de las moscas entorno a un terrón de azúcar:

Los fraques negros aparecían y desaparecían, pasaban raudos, **por separado y en grupos**, aquí y allá, como moscas que revolotean sobre el níveo pilón de azúcar en los tórridos días de julio cuando la vieja ama de llaves [ya estamos] lo parte en centelleantes trozos ante la ventana abierta: los niños todos [¡segunda generación!], apiñados a su alrededor, miran y siguen con curiosidad los movimientos de las duras manos que levantan el martillo, mientras que los *aéreos* escuadrones de moscas, levantados por un *aire* suave [...], entran audazmente como dueños de todo [...], y, aprovechándose de que la vieja es cegata y el sol le da en los ojos, se precipitan sobre los sabrosos terrones, **ya por separado, ya formando nutridos grupos** (Nabokov, 2010, pp. 60-61).⁶⁷

En el fragmento de Gogol observamos la presentación, la digresión y el regreso al presente transformado de una idea, el retorno a una instancia de lectura en la cual los señores que acosan a las mujeres ya no son imaginados ni siquiera como trajes negros (*pars pro toto*), sino como un elemento sincrético, híbrido de ser humano y moscardón propulsado por la libido. Liberado de la monodía de la prosa, Eisenstein regula también las convergencias y divergencias de las diferentes líneas narrativas que surcan sus imágenes al estilo de Gogol; cuando todas ellas confluyen en una instancia de divagación, se produce entonces el momento extático en el filme, de la misma manera que cuando el malestar particular de cada obrero se cristaliza en «los procesos moleculares que operan en la conciencia de las masas» estalla el éxtasis revolucionario (Trotski, 2007, p. 197).⁶⁸ Siguiendo las fórmulas de Eisenstein, podríamos afirmar que en los trances extáticos del filme el sentido del discurso anida en el espectador a través de la pregnancy del artificio. Expresado

67 Extracto de *Las almas muertas* (Gógol, 1842) citado por Nabokov en sus clases de literatura rusa. Los comentarios entre corchetes son de Nabokov; el resaltado es nuestro. Texto fuente: «The black tailcoats flickered and fluttered, separately and in clusters, this way and that, just as flies flutter over dazzling white chunks of sugar on a hot July day when the old housekeeper [here we are] hacks and divides it into sparkling lumps in front of the open window: all the children [second generation now!] look on as they gather about her, watching with curiosity the movements of her rough hands while the airy squadrons of flies that the *light* air [...] has raised, fly boldly in, complete mistresses of the premises [...] and, taking advantage of the old woman's purblindness and of the sun troubling her eyes, spread all over the dainty morsels, here separately, there in dense clusters» (Nabokov, 1981, p. 22).

68 A propósito de la conciencia, Trotski nos dice en su *Historia de la revolución rusa*: «Los motivos que determinan de un modo inmediato los acontecimientos de la revolución son las modificaciones que se operan en la conciencia de las clases beligerantes. [...] Cuanto acontece en los círculos gubernamentales y dirigentes no es en modo alguno indiferente para la marcha de los acontecimientos. Pero solo es posible penetrar el auténtico sentido de la política de los partidos y desentrañar las maniobras de los jefes relacionando unos y otras con el descubrimiento de los **profundos procesos moleculares que se operan en la conciencia de las masas**» (Cfr. el capítulo «El ataque contra las masas», en Trotsky, 2007, p. 197) [resaltado nuestro].

con la rústica jerga militante de la época, podría decirse que la atracción/éxtasis representa el momento en el cual la matriz se aplica y ahorma la conciencia, instancia descrita con diversos nombres por la literatura marxista, equivalente, por ejemplo, al «salto hacia delante» en Mao (Tse-Tung, 1972) o la sincronización cósmica de las moléculas en la conciencia de las masas que plantea Trotski, entre otras posibles equivalencias.⁶⁹

En el desarrollo de sus escritos, Eisenstein puede llegar a confundirnos con ciertos cambios de terminología. En sus primeros ensayos sobre las características esenciales de la obra cinematográfica domina el concepto de «atracción», mientras que en los últimos desarrolla meticulosamente la noción de «éxtasis». Los vocablos de una y otra etapa constituyen, a nuestro entender, dos caras de un mismo fenómeno: el primero es la causa del segundo; el «efecto» es la fórmula del «éxtasis» que el discurso genera en su lector; el primero consiste en un artilugio retórico —la técnica del filme— y el segundo en la impresión trastornada del espectador que provoca nuevos estados de conciencia. Eisenstein, que en la búsqueda del discurso perfecto evita las elucubraciones de la psicología contemporánea, estudia sin embargo procesos semejantes a los que encontramos en los escritos fundamentales de Freud, aunque termina explicándolos desde un punto de vista distinto y asignándoles funciones diferentes. Por una parte, Freud estudia el trance histérico, el delirio místico, la comunión de las masas, el sentimiento oceánico, el atesoramiento, etc., enmarcándolos como técnicas paliativas de la economía libidinal.⁷⁰ Eisenstein, por

69 En 1921, Freud ensaya una explicación tangencialmente opuesta sobre el carácter detonante del espíritu revolucionario. Mientras Trotski encuentra las causas de la efervescencia revolucionaria en las «moléculas proletarias», y Mao en el «gran salto» de la conciencia, Freud las ubica en la envidia de los sifilíticos: «[el espíritu comunitario] no desmiente este linaje suyo, el de la envidia originaria. Ninguno debe querer destacarse, todos tienen que ser iguales y poseer lo mismo. La justicia social quiere decir que uno se deniega muchas cosas para que también los otros deban renunciar a ellas o, lo que es lo mismo, no puedan exigirlos. Esta exigencia de igualdad es la raíz de la conciencia moral social y del sentimiento del deber. Inesperadamente, se revela en la angustia de infección de los sifilíticos, que el psicoanálisis nos ha enseñado a comprender. La angustia de estos pobres diablos proviene de su violenta lucha contra el deseo inconsciente de propagar su infección a los demás; en efecto, ¿por qué debían estar infectados ellos solos, y apartados de tantos otros? ¿Por qué no deberían estarlo estos?» (Freud, 1992 [1921], pp. 114-115).

70 Nos referimos a los estudios de Freud sobre técnicas de sugestión—véase el encuentro, en la década de 1880, de Freud con Hansen «El Magnetizador» y las posteriores investigaciones sobre la electroterapia y la hipnosis como técnica de cura de los síntomas neuróticos en su *Presentación autobiográfica* (Freud, 1992)—, a las posteriores investigaciones en *Psicología de las masas y análisis del Yo* (Freud, 1992 [1921]), y al análisis de los avatares de la libido en *El malestar en la cultura* (Freud, 1992 [1929-30]), entre otras referencias posibles.

otra parte, estudia las visiones de San Ignacio de Loyola en las montañas de Manresa, las regresiones a periodos intrauterinos, la sensibilización inducida por drogas, los estados exultantes del amor, etc., enmarcándolos como técnicas espontáneas del organismo de las cuales pueden aprehenderse estrategias narrativas para reconducir las emociones y los estados de conciencia frente a la pantalla (Eisenstein, 1987, pp. 165-183).⁷¹ Mientras los textos de Freud reconocen en su objeto de estudio un ser enfermizo y disfuncional que intenta salir de las encrucijadas en las que lo ha colocado una instancia inaccesible de sí-mismo, Eisenstein, en cambio, concentra sus esfuerzos intelectuales en concebir al hombre nuevo, al ser mejorado por sus incessantes principios evolutivos (mientras el *pathos* para Freud es el síntoma neurótico atascado, para Eisenstein constituye una técnica del filme).

A nuestra duda actual sobre si el gran momento del salto hacia delante, en el cual la conciencia se eleva a una instancia superior, se produce primera y exclusivamente en el plano discursivo —es decir, si es esencialmente una construcción retórica—, o bien si tiene un referente fáctico en la percepción de los espectadores —es decir, si existe en la mente del proletariado una instancia de sedimentación de los pensamientos/emociones tan claramente discernible e irreversible, equivalente a su épica como la que señala Trotsky—, Eisenstein responde:

Porque el paso por saltos sucesivos de una cualidad a otra no es solo la fórmula del *crecimiento*, sino también la fórmula de un progreso que nos arrastra, no como unidades «vegetativas» aisladas, subordinadas a las leyes naturales de la evolución, sino como individuos de una colectividad, de una sociedad, participando conscientemente de su pro-

71 Comentando el concepto de éxtasis en Eisenstein, Aumont distingue dos instancias claramente separadas en función de sus compromisos e intereses. Por una parte, el éxtasis asociado a la realización de una causa eficiente en el contexto social, como «la unión, la conquista de la unidad, en tanto tema ideológico típico del estalinismo, apropiado para resolver cualquier proceso (dialéctico)»* Por otra parte, una vez cumplida la justificación social de sus ideas que reclaman los comisarios políticos, Aumont piensa que Eisenstein pasa a dedicarse a lo que le interesa *realmente*, que es el éxtasis como medida de placer del espectador: «Eisenstein se esfuerza en demostrar que el éxtasis es una técnica [del placer] que en efecto ha sido extensamente utilizada con fines religiosos (es decir, es una técnica para entrar en contacto con la divinidad), pero cuya esencia no es necesariamente religiosa. Por lo tanto, Eisenstein pone énfasis en una cierta «neutralidad» [independencia] del estado de éxtasis en relación a su contenido, el cual será posteriormente inducido al sujeto extático».** Textos fuente: *«Union, the achievement of unity, such a typically Stalinist ideological theme, and so proper to cap any conflictual (dialectic) process» (Aumont, 1983, p. 78). **«Eisenstein strives to demonstrate that ecstasy is a *technique*, which has indeed been widely used for religious purposes (let us say, as a technique for contact with the divinity), but whose essence is not inevitably religious. Thus, he is lead to insist, and at great length, on a certain “neutrality” of the state of ecstasy with respect to the “content” which will be subsequently proposed to the ecstatic subject» (Aumont, 1983, p. 79).

greso, porque sabemos que tales saltos, que estamos ahora comentando, existen también en ciertos aspectos de los fenómenos sociales, en aquellas revoluciones de las cuales proceden el desarrollo y el progreso social.

Ahora podría decirse que aquí se nos presenta, subrayada por tercera vez, la unidad orgánica de *El acorazado Potemkin*. El salto que caracteriza la estructura de cada eslabón de la composición, tanto como la composición de la película en su conjunto, traduce en la estructura de la composición el elemento-clave del tema: la explosión revolucionaria. Y es éste uno de los saltos por los que se opera la cadena continua del progreso social consciente.⁷²

Todos estos son elementos del materialismo dialéctico. Y esta es la fuente tanto de la estructura de una producción compleja como de cualquier estructura del *pathos*. Puede decirse que una estructura del *pathos* es aquella que nos compele, repitiendo su curso, a experimentar los momentos de culminación y renacimiento (transformación) de las leyes de los procesos dialécticos.

El momento de culminación es entendido aquí en el sentido general de aquellas inflexiones a través de las cuales el agua pasa, en determinado punto, a convertirse en hielo o vapor, el hierro en acero, etc. Estos procesos son equivalentes a ser más allá de sí mismo, a cambiar de estado, a moverse de cualidad en cualidad, o bien a alcanzar el éxtasis. Y si el agua, vapor, hielo, y acero pudiesen registrar psicológicamente sus propios sentimientos en estos momentos críticos —momentos de alcanzar el salto de cualidad—, ellos dirían que están expresando el *pathos*, que ellos están en éxtasis (Eisenstein, 1987, pp. 35-36).⁷³

El problema del pensamiento de Eisenstein en relación a la composición orgánica del filme, desde nuestro punto de vista, estriba en la idea de la comunión de la conciencia con las células, o bien, en otras palabras, en la ambición del positivismo de explicar los fenómenos de la psiquis a través de dosificaciones químicas o de analogías con el comportamiento de la naturaleza.⁷⁴ De haber encontrado la

72 Hasta este punto nos basamos, con pequeñas modificaciones, en el fragmento traducido en Reflexiones de un cineasta (Eisenstein, 1970, p. 88). De aquí en adelante es traducción propia.

73 Traducción propia. Texto fuente: «For transition by leaps from quality to quality is not only a formula of *growth* but also a formula of development — development involving us by its regularity no longer only as single “vegetative” units, subordinate to the evolutionary laws of nature, but as units that are both collective and social, consciously participating in its development, for we know that this leap, which we are now discussing, also exist in certain aspects of social phenomena, in those revolutions by whose path social development and social movements proceed. || And now one could say that for the third time we have before us the organic unity of Potemkin, for the leap that characterize the structure of each compositional link in the whole is the introduction into the structure of composition of the most decisive element of the content of the theme — a revolutionary explosion as one of the leaps, by which the uninterrupted chain of progressive conscious social development is realized. (...) All these are elements of the dialectical materialism. And this is the source of both the structure of a complex production as well as of any structure of *pathos* —one might say that a structure of *pathos* is that which compels us, in repeating its course, to experience the moments of culmination and becoming of the norms of dialectic process. || The moment of culmination is understood here in the sense of those points in a process through which water passes at the moment of becoming steam, ice — water, cast-iron — steel. This is that same being beside oneself, going out of a state, a move from quality to quality, ecstasy. And if water, steam, ice, and steel could psychologically register their own feelings at these critical moments — moments of achieving the leap, they would say they are speaking with *pathos*, that they are in ecstasy» (Eisenstein, 1987, pp. 35-36).

74 Compárense las alusiones de Eisenstein con el texto de Trotski que describe la insurrección

solución del dilema entre química y revolución, o bien entre propaganda y arte, el socialismo, o el liberalismo que perfeccionó las técnicas publicitarias de la Unión Soviética, en lugar de debilitarse habría podido reforzarse a través de estrategias discursivas conscientemente planificadas, convenciendo al auditorio de que el estadio superior de la evolución social había sido alcanzado. Sin embargo, el fracaso de estos proyectos iniciales del cine nos obliga a intentar esclarecer la manera en la que fue adaptada, a través del *kitsch* y de la espiritualidad postmoderna, la teoría del efecto en las obras audiovisuales de nuestro tiempo; en otras palabras, cómo ha mutado la teoría del efecto en las producciones actuales que, a nuestro criterio, continúan persiguiendo el mismo objetivo por otros medios —en palabras de Eisenstein, «moldear la conciencia en la dirección o estado de ánimo deseado» (Eisenstein, 2010b, p. 34).⁷⁵

de Octubre: «Se impone hasta tal punto el aplicar a la revolución analogías derivadas de la historia natural, que algunas de ellas se han convertido en metáforas corrientes: “erupción volcánica”, “parto de una nueva sociedad”, “punto de ebullición”... Bajo la apariencia de una simple imagen literaria se disimula una percepción intuitiva de las leyes de la dialéctica, es decir, de la lógica del desarrollo. || Lo que la revolución en su conjunto es respecto a la evolución, la insurrección armada lo es en relación a la revolución misma: el punto crítico en que la cantidad acumulada se convierte por explosión en calidad. Pero la insurrección misma no es un acto homogéneo e indivisible: hay en ella puntos críticos, crisis e impulsos internos. || Tiene gran importancia, desde el punto de vista político y teórico, el corto periodo que procede inmediatamente al “punto de ebullición”, es decir, la víspera de la insurrección. Se enseña en física que si se abandona de pronto una operación de calentar regularmente un líquido, éste conserva durante un cierto tiempo una temperatura invariable y entra en ebullición después de haber absorbido una cantidad complementaria de calor. El lenguaje corriente viene una vez más en nuestra ayuda, definiendo el estado de falsa tranquilidad y sosiego anterior al estallido como “la calma que precede a la tormenta”» (Trotsky, 2007, p. 481).

75 En nuestra mención del *kitsch*, nos referimos a la adulteración que hiciera el realismo socialista de los experimentos realizados anteriormente por la vanguardia soviética. Si bien este corte se produce en los últimos años de la década del 1920, queda magníficamente representado en las directivas con las cuales Sergei Dinamov clausuró el Festival de Moscú de 1935: «1) La belleza debe ser reinstalada; 2) El cine debe volverse optimista; 3) Uno de los elementos clave del estilo del cine soviético debe ser la reflexión sobre la vida; 4) Debe haber más emoción (sin amor y odio no puede haber arte, no pueden separarse los pensamientos de los sentimientos); 5) Deben regresar los héroes [a nuestros filmes]; 6) Los individuos deben reemplazar a la masa como héroe (...); 7) Debe haber más pasión; 8) El filme debe hacerse con actores profesionales» etc. (Traducido en Macdonald, 1938a, p. 44). Paul Rotha, referente histórico del cine documental, celebró en su momento el giro anunciado por Dinamov, resaltando que por fin los soviéticos abandonarían la nefasta experimentación y darían espacio a una visión humanizada del mundo (Cfr. Rotha, 1936, pp. 125-126). Sobre el Kitsch en el realismo socialista, confírase el diálogo entre Greenberg y Macdonald en el artículo «Soviet Society and its Cinema» (Macdonald, 1939) y «AvantGarde and Kitsch» (Greenberg, 1999). Véase también el capítulo sobre el *Kitsch* en *Cinco caras de la modernidad* (Calinescu, 1991, pp. 221-255).

1.4 El efecto y la atracción:

Reminiscencias del pasado en el presente del audiovisual

Mientras escribimos estas conclusiones provisionales sobre la teoría del efecto, acabamos de visualizar diversos episodios de *Undercover Boss* (Lambert, 2009), *reality* que capturó nuestra atención porque implementa en el presente los mismos recursos retóricos que estamos analizando en el pasado. Emitida en horario central, cada episodio de la serie se encuentra estructurado sobre las siguientes circunstancias: la producción del programa escoge al cargo más alto de cierta compañía multinacional para disfrazarlo de un menesteroso aspirante a ocupar el puesto más bajo de la propia empresa que comanda. En conato con las delegaciones de la compañía y bajo pretexto de encontrarse realizando un documental sobre los desocupados que reingresan en el mercado laboral, la productora instala un conjunto de cámaras automáticas que registrarán el desenvolvimiento espontáneo de las personas durante su jornada de trabajo —como lo había imaginado Vertov y Tretiakov (Tretyakov, 1979 [1927])—. Los empleados rasos, excitados por la experiencia extraordinaria y por alguna paga extra, firman contratos autorizando el uso irrestricto de sus imágenes. En estas circunstancias, como si se tratase de un *Kagemusha* invertido (Kurosawa, 1980), el *reality* comienza con el jefe transformado en súbdito, con el amo convertido en un siervo inofensivo que, desde ese lugar, se esforzará día a día por conquistar la confianza o la reticencia, el afecto o la ira de sus colegas, consiguiendo obtener, con recursos arteros, las confesiones más íntimas e indecorosas de sus empleados. En determinado momento el jefe encubierto desaparece súbitamente. Al cabo de un tiempo, que se difumina en la elipsis entre dos escenas, los empleados que participaron en el *reality* son convocados a una reunión en la imponente sede de la empresa. Un alto cargo de la dirección central los espera. De uno en uno, en ordenación formal, los trabajadores ingresan al despacho del jefe incógnito. En todos los episodios se repite la misma situación: al cruzar la puerta, los empleados se encuentran repentinamente con el hombre que se había presentado como un menesteroso, ahora ya sin la ropa gastada y el cabello revuelto, sino con traje y peinado intachables, recibéndolos en su auténtica oficina para revelarles la verdad que se escondía detrás de tantos enigmas.

Llega entonces el momento del efecto inducido. Cuando un trabajador cruza la puerta, antes que alguna palabra deshaga el silencio, las cámaras robóticas se obcecán con su semblante, evidenciando que ha comenzado a identificar, lentamente, a la persona que lo recibe. Durante algunos instantes, en el rostro del obrero cabrían los versos de Shakespeare «*And thus the native hue of resolution // Is sicklied o'er, with the pale cast of thought*» (Shakespeare, 1911, p. 1088).⁷⁶ El jefe revela su identidad con una frase austera que incluye simplemente su nombre real, su cargo y un silencio extendido. A continuación recita algo parecido al siguiente texto: «He estado observándote muy atentamente durante las jornadas de trabajo que compartimos en nuestra empresa [nótese la sociabilización del capital]. A juzgar por lo que he visto desde adentro [nótese el gesto entrañable], creemos conveniente [la mudanza al plural representa un significativo giro *kafkiano*] que abandones tu puesto de trabajo... ». El silencio expectante y la angustia que genera esta frase de final cohibido coincide con un estudiado silencio de blancas en la banda sonora. El corolario de este trillado artilugio retórico es, invariablemente, el llanto desconsolado del trabajador, casi siempre acompañado por el balbuceo de frases ininteligibles, dirigidas hacia sí mismo, del estilo «La he cagado», etc.. En el apogeo del llanto, sacando partido de alguna pequeña pausa entre los sollozos, el director retoma la frase abandonada: «Creemos conveniente que abandones tu puesto de trabajo *actual*: Vamos a ascenderte. A partir de ahora, podrás dedicarte a actividades más placenteras. En los días que hemos compartido, más allá de los numerosos desaciertos que cometiste, por cierto, bastante graves, he descubierto también tus invalorable capacidades humanas, tu inocente franqueza y tu gran empeño en superar problemas. Por ello, hemos decidido [nuevamente el salto al plural] premiarte con un ascenso. Además, para que tengas tiempo de reflexionar sobre cuán importante eres para nuestra empresa, te obsequiamos un crucero a las Islas Caimanes, un viaje que podrás disfrutar con tu esposa [generalmente inválida o postrada] y tu hijo [generalmente deficiente o con alguna malformación congénita]. Para colaborar contigo, la empresa también ha decidido hacerse cargo de... [aquí el motivo varía entre “los medicamentos anti-cancerígenos”, “la cirugía”, “la educación especial”, etc.]]».⁷⁷

76 Texto fuente: «Así, los primitivos matices de la resolución || Desmayan bajo los pálidos toques del pensamiento» (Shakespeare, 1911, p. 1088).

77 Reproducimos aquí libremente, mediante *nuestro* texto entrecomillado, los rasgos comunes de los diálogos que se repiten en todos los episodios, procurando resaltar el *esquema* que se encuentra

En este momento apoteósico de la escena, el trabajador, que comenzaba a calmarse o a resignarse, rompe nuevamente en un llanto desconsolado, llanto que esta vez cumple la función de relajarlo y acercarlo paulatinamente hacia la felicidad. Así comienza el obrero, entre suspiro y suspiro, a alternar alguna risotada, a recuperar su mirada perdida y el ánimo compungido que ahora se inclina, junto al de los espectadores también infectados de júbilo, por agradecer la infinita misericordia con la que esta gran compañía ha tratado a un pobre idiota, a un imbécil que había confesado a su propio jefe, como si éste no lo supiera, que la empresa explota a los trabajadores, defrauda al fisco y vende productos adulterados.

En el programa que acabamos de resumir pueden encontrarse, en el plano de la representación, los tres movimientos dialécticos a los que alude Eisenstein en sus escritos: la inspiración en un tema, el desenvolvimiento del *pathos* que conlleva el momento extático del filme y el retorno a lo cotidiano-transformado. Sin embargo, más allá de las apariencias, nosotros encontramos algunos inconvenientes para encajar las producciones actuales en el modelo eisensteniano de las atracciones. La imposibilidad de asociarlos plenamente radica, desde nuestro punto de vista, en el hecho de que *el tema realmente expuesto* en los trabajos actuales no coincide generalmente con el desarrollo del argumento, como si entremedio se encontrase una lítote que encubre una gran mentira. Si bien el tema se encuentra tácitamente centrado en las situaciones de humillación y sometimiento existentes en las relaciones de dependencia económica, el argumento se encarga de esconder esta circunstancia, de camuflarla —al igual que está camuflado el jefe— en la bondad y la misericordia de quienes se encuentran en el vértice de la pirámide de poder. Las relaciones de sometimiento que se dan en el seno de la empresa pueden vislumbrarse entre líneas, en la conducta reprimida de los asalariados, carentes de toda espontaneidad, en sus vestimentas, e incluso en el trasfondo social de las anécdotas que cruzan el relato (necesidades extremas, migraciones, desprendimientos, etc.); pero el relato en sí apenas brinda información de contexto. Por una parte, el *reality* escoge como objeto (tema) del discurso a una empresa y como idea-núcleo el desenvolvimiento de las relaciones de humillación entre los diferentes estamentos de esta empresa; por otra

detrás de ellos. Por lo tanto, nuestro texto no tiene como referente a ningún episodio específico, sino a los atributos comunes que existen entre ellos.

parte, siendo el fin de toda empresa producir beneficios, y siendo el dinero el elemento-medio coercitivo, el relato evita no obstante analizar este rasgo determinante que condiciona las relaciones entre las personas (¿Cuál es el salario de un operario? ¿Cuál el costo de vida? ¿Cómo son las contrataciones? ¿Cuál es el beneficio de «la empresa»? ¿Quiénes son «la empresa»?). El espectador ignora la sustancia y el trasfondo del tema que se le presenta, algo que debe aceptar como una realidad de hecho. De esta manera, las micro-narrativas que constituyen la obra, como las expresiones del trabajo a desgano, del hurto de los obreros, la desobediencia, disputa entre empleados, etc., en el *reality* son presentadas como revelaciones de hechos sin fundamento. Por lo tanto, cuando estas líneas pretenden ser sincronizadas en el momento extático («más allá de los numerosos desaciertos que has cometido»), el éxtasis se manifiesta como una instancia inevitablemente artificial, como una inferencia sin premisas.

El mundo del cine soviético de los años 1920 lega a su posteridad —nuestro presente— el esquema de las atracciones que contagiaria no solamente la producción cinematográfica venidera, sino también los discursos de la publicidad, el documental y la ficción distribuidos en los diversos soportes que sucedieron al filme. A diferencia de su modelo original, la atracción actualizada —que llamaremos «efecto» para diferenciarla de su referente— ha vuelto a sus fuentes radicalizando el artilugio de feria, la pirueta acrobática, el truco ilusionista, y todo aquello que Eisenstein —el director que le diese su forma final en la práctica y su concepto en las teorías que hemos comentado— se esforzó en evitar. Siendo Eisenstein quien había ideado originalmente el concepto de atracción extrayendo artilugios retóricos de la narrativa circense con el objetivo de «excitar a la psiquis» para guiarla en la dirección deseada, el director ruso consideraba importante resaltar las diferencias entre el efecto puro y el concepto de atracción. Mientras que el efecto estaba asociado a determinado tipo de maestría formal de un valor absoluto y completo en sí mismo, la atracción presentaba un valor *relativo*, vinculado con el concepto de organicidad que hemos abordado anteriormente. En la producción audiovisual contemporánea, que impregna las pantallas del cine y la televisión, observamos cierta atenuación de los vínculos motivados y de las inferencias formales típicas del relato *eisensteiniano*. Aislada de las instancias intermedias del discurso, el efecto ha cobrado hoy

un carácter puramente ilusionista que, en lugar de pretender clarificar la conciencia —golpearla para que se desplace a un estrato superior en el cual ya nadie cree y pueda explicar la condición, por lo demás inexplicable, de un espectador devenido cliente del discurso— busca dejarla suspendida en una instancia límbica. En otras palabras, el sistema de representaciones de la realidad y los hechos o las condiciones materiales de la vida misma se encuentran invertidos el uno del otro, como en las «formaciones nebulosas» (*nebelbildungen*) de Marx (1974), concepto sobre el cual volveremos en el capítulo 3.

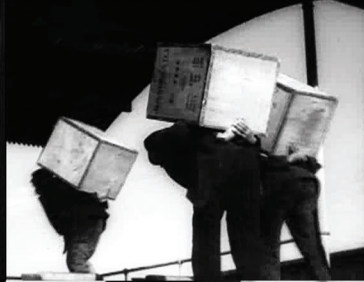


Imagen de página 73:

Fotogramas de *El desertor* (Pudovkin, 1933).

Imágen de página 75:

Fotogramas de *Lo viejo y lo nuevo* (Eisenstein, Aleksandrov, & Tisse, 1929).



Sergei Eisenstein, *La línea general*, 1929

Imagen de página 77:

Textos de *Lo viejo y lo nuevo* (Eisenstein, Aleksandrov, & Tisse, 1929).

Traducción de textos, de izquierda a derecha, indexando hileras y columnas respectivamente:

1.1) ¿Engaño? || 1.2) Con el primer crédito || 1.3) Una desnatadora || 2.1) ¿Engaño o anticipación?
|| 2.2) ¿Engaño? || 2.3) O... || 3.1) - || 3.2) Anticipación || 3.3) ¡Cuajará! || 4.1) O || 4.2) ¡¿No?! || 4.3)
¡Se condensó! || 5.1) ¡Se condensó! || 5.2) Y || 5.3) Aumentó el número de || 6.1) - || 6.2) Miembros
de la cooperativa || 6.3) 17

ОБМАНСТВО ?..

**В СЧЕТ
ПЕРВОГО КРЕДИТА**

СЕПАРАТОР

**Обманство
или
деньги**

ОБМАНСТВО?

или ...

ДЕНЬГИ

СГУСТЕЕТ !

или

НЕТ ?!

сгустело!!

СГУСТЕЛО!!!

и

ПРИБАВИЛОСЬ

ЧЛЕНОВ АРТЕЛИ

17

II
IDEALISMO Y MATERIALISMO
EN LOS TEÓRICOS FUNDAMENTALES
DEL CINE (1920-1960)

2.1 La oculta cualidad figurativa del plano

En la década de 1920 comienzan a insinuarse ciertas tendencias en pugna en los textos del cine, corrientes encontradas del pensamiento crítico que pueden incluso discernirse en la actualidad, como si hubiesen cruzado transversalmente la corta historia del relato audiovisual hasta llegar a nuestro presente. Por ejemplo, la visión idealista de la antigua crítica (de los maestros antiguos) postula a la imagen filmica como una revelación de esencias y reacciona enérgicamente contra el uso materialista del cine. De acuerdo con esta perspectiva, la labor del cine consiste en correr el velo de las apariencias para poder llegar al corazón de las cosas. El gesto formal de develar (el «dar forma» del cine) debe ser, por lo tanto, respetuoso, de carácter ascético, de modo que pueda identificarse con los métodos canónicos que se orientan, en contra del intrusismo, por la intuición respetuosa de los valores universales, del sentido intrínseco del objeto del registro. Balázs, en textos seminales para la teoría del audiovisual, examina la producción de los años 1920 criticando las tres tendencias deformantes que advierte en los filmes de vanguardia: *a)* el movimiento hacia la abstracción del sentido original; *b)* la implantación artificial del sentido en el discurso filmico y *c)* la sustitución de las problemáticas individuales por los conflictos del «alma colectiva» de las masas en la construcción del filme.⁷⁸

78 La mayoría de conceptos de Balázs que analizamos a continuación provienen de dos libros publicados originalmente en alemán: *Der sichtbare Mensch* (Balázs, 2001[1924]) y *Der Geist des Films* (Balázs, 2001 [1930]). Ambos textos, traducidos al húngaro, fueron fusionados por el propio autor para conformar el volumen *Filmmultúra: A film művészetfilozófiája*, preparado para publicación en 1936, impreso en Hungría en 1948 y en Rusia en 1945. En nuestro análisis tomamos como referencia las reimpressiones de los textos originales en alemán, la primera revisión y traducción al inglés del texto húngaro, realizada por su esposa, la Dra. Edith Bone (Balázs, 1952), y la reciente reedición crítica de Erica Carter basada en los textos originales en alemán (Balázs, 2010). En el caso del

Refiriéndose a una secuencia de entusiasmo colectivo de *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925a), introducida con el intertítulo «Como bandadas de aves blancas, pequeños veleros se acercaban hasta el barco», Balázs nos dice:

El vuelo alado de cientos de paños ondulantes evoca una imagen de entusiasmo colectivo, regocijo, amor y esperanza que ningún rostro —incluso del más grande artista— podría expresar. No es el tema del argumento, sino la fotografía, la fotografía misma llevada más allá de las fronteras del mayor lirismo y de tal poderosa fuerza figurativa y poética que apenas puede compararse la poesía misma con esto [con la magnitud de la expresión]. En esta **oculta cualidad figurativa** de la toma, que nada tiene en común con la belleza «decorativa», residen las veladas oportunidades creativas y poéticas del camarógrafo (Balázs, 1994 [1926], p. 144) [negrilla nuestra].⁷⁹

La «oculta cualidad figurativa» parece ser, siguiendo los matices de la expresión de Balázs, aquel mensaje misterioso, levemente retirado de la superficie, que las cosas guardan para sus intérpretes secretos. Eisenstein reacciona inmediatamente contra las ideas del párrafo anterior afirmando que priorizan una supuesta belleza natural reflejada en la fotografía y marginan la importancia de la composición en su conjunto —en sus palabras, omiten «las condiciones para una aleación “genética” (generativa) de las tomas» aislándolas en un efecto *staccato* (Eisenstein, 1994 [1926], p. 147)—.⁸⁰ Las cualidades figurativas aludidas por Balázs, que recluyen el significado de las imágenes en su referente externo, en las vaporosidades de los objetos, pueden asociarse a determinados conceptos enarbolados por la vanguardia francesa de la época. En 1920, Louis Delluc introduce en el ámbito de la crítica el término «fotogenia», empleado hasta entonces en la jerga del plató para describir simplemente los rostros bonitos o las figuras estilizadas de las actrices

primer artículo citado, «The Future of Film», fue publicado originalmente en una edición inaccesible de *Filmtechnik*, y posteriormente editado en ruso en *Kinogazeta* (6 de Julio, 1926). Como indicamos en la referencia, nosotros nos basamos en el texto de Taylor publicado en *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (Taylor & Christie, 1994).

79 Traducción propia. Texto fuente: «This delicate winged flight of hundreds of billowing sails evokes an image of the collective display of enthusiasm, joy, love and hope that no single face, even that of the greatest artist, could express. It is not the plot motif but the photograph, the photograph itself taken beyond the bounds of the greatest lyricism and of such powerful figurative and poetic force that you can scarcely compare poetry itself with it! It is in this hidden figurative quality of the shot, that has nothing in common with “decorative” beauty, that the creative poetic opportunities for the cameraman lie concealed» (Balázs, 1994 [1926], p. 144).

80 Traducción propia. Texto fuente: «The conditions for a “genetic” (constructive) amalgamation of the shots» (Eisenstein, 1994 [1926], p. 147). En relación a la observación de Eisenstein, hemos analizado el trasfondo de este concepto en el Capítulo 1. Los diálogos entre Balázs y los formalistas acontecían a través de la circulación de revistas especializadas, publicadas en Alemania y la URSS, entonces estrechamente comunicadas.

que lucían bien en la pantalla (Cfr. Delluc, 1998 [1920], pp. 327-333). Criticando irónicamente esta concepción superficial de la belleza en el cine, Delluc redefine la fotogenia como la afinidad entre el cine y la fotografía. De la fotografía, el cine recibe la impronta de «traducir la vida por casualidad» (Delluc, 1998 [1920], p. 327), la dialéctica entre lo buscado y lo aleatorio, el encanto de lo que se ha filtrado improvisamente en el encuadre de la cámara, legado al cual el dispositivo cinematográfico agrega la significación del movimiento. En el cine, afirma Delluc, todo tiene que ser natural y simple, de modo que el espectador pueda recibir las expresiones desnudas. Por su carácter anti-fotogénico, Delluc critica la tendencia artificial del filme dramático que recae en la pose, en la actuación teatral, en el exceso de conciencia que controla todo lo que ocurre en el encuadre y desnaturaliza las escenas. Delluc nos dice:

Un tigre y un caballo pueden ser muy hermosos a la luz de la pantalla porque son naturalmente hermosos y porque de alguna forma ahí está su belleza explicada. Un individuo, feo o guapo, expresivo, conservará su expresión que la foto, si eso es lo que se pretende, intensificará (Delluc, 1998 [1920], p. 330).

Epstein, que reelabora el concepto de fotogenia de Delluc, en su artículo «Lógica del tiempo variable» observa que la representación cinematográfica está compuesta por una serie de unidades (fotogramas) espacio-tiempo discontinuas, o bien de continuidades imperfectas, entre las cuales existe siempre un hiato (Epstein, 1975, pp. 216-221).⁸¹ El espacio que representa el cine, agregamos nosotros, es un espacio extraviado entre las aberturas de los fotogramas o, aún más, en la inestabilidad del grano centelleante del celuloide, siempre diferente a sí mismo en el devenir de la cinta y extraviado nuevamente, en la instancia de postproducción, en las elipsis del montaje. Epstein habla de pequeñas continuidades («petites continuités», Epstein, 1975, p. 219) porque lo discontinuo —lo que no se preserva, lo que se escapa— es la norma en el registro. El espacio fílmico alude al espacio real y al movimiento no solo a través de las pequeñas continuidades sino, fundamentalmente, a través de los intersticios que son completados por la intuición del espectador. Sobre este concepto de movilidad en el cine, Epstein reelabora las ideas de Delluc en una conferencia dictada en 1923, donde nos dice que «sólo el aspecto móvil y personal de las cosas, de los seres y de las almas puede ser fotogénico, es decir, pue-

81 Existe una versión en inglés editada por Sarah Keller y Jason Paul (Epstein, 2012, pp. 400-404).

den adquirir un valor moral superior a través de la reproducción cinematográfica» (Epstein, 1974, p. 138).⁸² En su definición, Epstein integra seres, cosas y almas que las animan, siendo la movilidad heraclítica, en el sentido de cambio, el trazo visible del soplo vital. Además, cosas y seres con almas poseen evidentemente «aspectos privados» (*personnalité*), atributos que las identifican entre sí —condición necesaria, puesto que para que haya movimiento tiene que haber diferenciación—. La fotogenia en tanto diferenciación está cifrada en los planos del rostro. En «Bonjour Cinema» Epstein nos dice: «El primer plano es el “alma” del cine. || [...] Piedra angular del cine, el primer plano expresa al máximo el carácter fotogénico del movimiento» (Epstein, 1974, pp. 93-94).⁸³ En el plano cercano, el movimiento está confinado en los gestos mínimos de la cara. Epstein nos dice que anida en la risa contenida, en la boca que está a punto de hablar pero calla, en la duda antes de la acción o en el preludio que nunca llega al éxtasis (Epstein, 1974, p. 94). Así lo presenta Epstein, tal vez por primera vez en el cine, con las imágenes finales de *Coeur Fidèle* (Epstein, 1923), donde puede contemplarse, en extensos primeros planos, a los extraños amantes Jean y Mary finalmente juntos después de tantos infortunios, sentados uno junto al otro en el carrusel como motivos fijos de un mundo giratorio, tomando conciencia, en cada vuelta de la rueda, de la infelicidad que se avecina una vez alcanzada la dicha.⁸⁴

En relación a las cosas (*les choses*), Epstein introduce el concepto de objetos con personalidad (*personnalité*), cuya identidad está conformada por las huellas que dejan en ellos una serie de hechos significativos. En «Por una nueva vanguardia» (1974, pp. 147-151) nos dice:

Cualquiera de nosotros tiene, supongo, alguna cosa que conserva por motivos personales: para algunos un libro, para otros una baratija, se trata de cosas

82 Traducción propia. Texto fuente: «[...] seuls les aspects mobiles et personnels des choses, des êtres et des âmes peuvent être photogéniques, c'est-à-dire acquérir une valeur morale supérieure par la reproduction cinématographique» (Epstein, 1974, p. 138). Existe versión inglesa editada por Sarah Keller y Jason Paul (Cfr. Epstein, 2012, p. 295).

83 Traducción propia. Texto fuente: «Le gros plan est l'âme du cinéma. || [...] La clef de voûte du cinéma, le gros plan, exprime au maximum cette photogénie du mouvement» (Epstein, 1974, pp. 93-94).

84 Véase la cronofotografía al final del capítulo. En la primera mitad de la página, los fotogramas muestran a Mary con su detestado marido. En la segunda mitad, nos muestran a Mary con la persona que deseaba. No obstante, a las imágenes finales podrían agregarse unas líneas de Guillén: «Qué largo camino anduve/ para llegar hasta ti/ y que remota te vi/ cuando junto a mí te tuve» (Guillén, N. 2002, p. 33).

que no conservamos por su valor objetivo. En realidad, no miramos estas cosas como objetos. Lo que vemos en ellos, a través de ellos, son los *souvenirs* y las emociones, las esperanzas y tristezas que hemos asociado a ellos por algún tiempo, a veces para siempre. Así es el misterio cinematográfico: un objeto como este, con su carácter personal —es decir, un objeto situado en una acción dramática cuyo carácter es reproducido cinematográficamente—, que continua transmitiendo su carácter moral, su expresión humana y viva (Epstein, 1974, p. 150).⁸⁵

Generalmente la riqueza conceptual de estos objetos, en el caso de Epstein, está vinculada al uso y, en cierta manera, a la dejadez, en la medida que la manutención o la limpieza borraría los rastros de las incidencias que sufrieron. El abandono transforma la superficie de estos objetos en una suerte de «lienzo» adonde se imprimen sus accidentes. Podemos apreciar cómo Epstein ha poblado con este tipo de objetos las escenas de *Coeur Fidèle* (1923): las paredes descascaradas del bar, sus mesas llenas de incisiones, las botellas con etiquetas roídas, las muestras de las copas y los remiendos en la vestimenta de los personajes muestran, todas ellas, la impronta del pasado, cada detalle de ellas habla de algo que les ha sucedido.⁸⁶ Lo mismo acontece en *Finis Terrae* (Epstein, 1929), en la cual el drama se desencadena precisamente a partir de la disputa de dos personajes por un «objeto especial». De cualquier manera, surgen dos interrogantes en relación a la tesis de Epstein. Por una parte, ¿cómo se integran estos objetos, vinculados a experiencias personales, en el frío lienzo de una pantalla? Si una serie de objetos fotogénicos fuesen exhibidos como un inventario, como una lista de cosas desconectadas de

85 Traducción propia. Texto fuente: «Chacun de nous, je suppose, peut posséder quelque objet auquel il tienne pour des raisons personnelles ; qui, un livre, qui, un bibelot peut-Ces objets, nous ne les considérons pas pour eux-mêmes. A vrai dire ces objets, nous sommes incapables de les voir. Ce que nous voyons en eux, à travers eux, ce sont les souvenirs et les émotions, les projets ou les regrets que nous avons attachés pour un tems plus ou moins long, quelquefois pour toujours, à ces choses. Or ceci est le mystère cinématographique : un tel objet avec ce caractère personnel, c'est-à-dire un objet situé dans une actions dramatique avec ce caractère photographié aussi avec lui se reproduit cinématographiquement en accusant encore son caractère moral, son expression humaine et vivante» (Epstein, 1974, p. 150). Traducido al inglés en la edición de Sarah Keller y Jason Paul (Cfr. Epstein, 2012, p. 304).

86 Véase la cronofotografía al final del capítulo. En otros contextos, los objetos especiales pueden asociarse con el fetichismo, al menos desde el punto de vista de los procesos psicológicos que inspiran en quienes los cultivan obsesivamente. Los encontramos en la etapa prosaica de Buñuel —temprano discípulo de Epstein—, en forma de piernas en *Él* (Buñuel, 1953), o de calzado en *Diario de una camarera* (Buñuel, 1964), de cajita china en *Bella de día* (Buñuel, 1967), o de postales «obscenas» en *El fantasma de la libertad* (Buñuel, 1974). Especial es el caso de *Viridiana* (Buñuel, 1961), cuyo rodaje Buñuel interrumpe por estar disconforme con el diseño de vestuario de los internos y, en el interludio, encuentra la solución enviando a su asistente a recorrer la ciudad para comprarle directamente a los menesterosos la ropa que se encuentren usando en ese momento. (Buñuel, 1983, pp. 228-229).

la presencia humana, el conjunto difícilmente alcanzaría a provocar algo más que sensaciones inconexas. En *El efecto Kuleshov*, por ejemplo, es el actor quien integra los objetos inconexos (ataúd, plato de comida) a través de su mirada. En cambio, en la obertura de *Coeur fidèle* los objetos se relacionan con el personaje por *contigüidad* —es decir, Marie los usa, los habita, y establece un vínculo inductivo con ellos—. Aunque resulte evidente, no podemos dejar de acentuar que en los estilos dominantes de la narración cinematográfica, o bien asimilados a través de la mirada, o bien por contigüidad, es el vínculo con el hombre el que proyecta sentido sobre los objetos. Pero tampoco esto alcanzaría a explicar totalmente cómo se transfiere a la pantalla el valor de las vivencias personales relacionadas con los objetos especiales, específicamente cuando éstas trascienden el relato —cuando están más allá de lo que la obra cuenta—.⁸⁷ Los objetos especiales de Epstein pre-

87 Proust, uno de los mentores de los «objetos significativos», que muere en 1922, un año antes que Epstein publicara su artículo sobre la fotogenia, nos dice en su último libro de 1919: «Ciertos amigos del misterio quieren creer que los objetos conservan algo de los ojos que los miraron, que los monumentos y los cuadros los vemos únicamente bajo el velo sensible que les han tejido durante siglos el amor y la contemplación de tantos adoradores. Esta quimera resultaría cierta si la transpusieran al plano de la única realidad de cada uno, al plano de su propia sensibilidad. Si, en este sentido, sólo en este sentido (pero es mucho más grande), una cosa que hemos mirado en otro tiempo, si volvemos a verla, nos devuelve, con la mirada que pusimos en ella, todas las imágenes que entonces la llenaban. Y es que las cosas —un libro bajo su cubierta roja, como los demás—, en cuanto las percibimos pasan a ser en nosotros algo inmaterial, de la misma naturaleza que todas nuestras preocupaciones o nuestras sensaciones de aquel tiempo, y se mezclan indisolublemente con ellas. Un nombre leído antaño en un libro contiene entre sus sílabas el viento rápido y el sol brillante que hacía cuando lo leíamos. De suerte que la literatura que se limita a «describir las cosas», a dar solamente una mísera visión de líneas y de superficies es la que, llamándose realista, está más lejos de la realidad, la que más nos empobrece y nos entristece, pues corta bruscamente toda comunicación de nuestro yo presente con el pasado, cuyas cosas conservaban la esencia, y el futuro, en el que nos incitan a gustarla de nuevo. Es esa esencia lo que el arte digno de ese nombre debe expresar, y, si fracasa en el propósito, todavía se puede sacar de su impotencia una enseñanza (mientras que de los éxitos del realismo no se puede sacar ninguna): que esa esencia es en parte subjetiva e incommunicable » (Proust, 1927, pp. 29-30). || Texto fuente: «Certains esprits qui aiment le mystère veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs pendant des siècles. Cette chimère deviendrait vraie s'ils la transposaient dans le domaine de la seule réalité pour chacun, dans le domaine de sa propre sensibilité. || Oui, en ce sens-là, en ce sens-là seulement ; mais il est bien plus grand, une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte, avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors. C'est que les choses — un livre sous sa couverture rouge comme les autres — sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations ou nos sensations de ce temps-là, et se mêlent indissolublement à elles. Tel nom lu dans un livre autrefois, contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant qu'il faisait quand nous le lissions. Dans la moindre sensation apportée par le plus humble aliment, l'odeur du café au lait, nous retrouvons cette vague espérance d'un beau temps qui, si souvent, nous sourit, quand la journée était encore intacte et pleine, dans l'incertitude du ciel matinal ; une heure est un vas rempli de parfum, de sons, de moments, d'humeurs variées, de climats. De sorte que la littérature qui se contente de " décrire les choses " d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute

sentan ciertas similitudes con los «objetos saturados emocionalmente» que define Piotrovski, en la medida que ambos tienen un sentido preestablecido (Piotrovski, 1981, pp. 131-146). No obstante, a diferencia de los objetos de Piotrovski, cuyo significado depende del contexto cultural y de valores consensuados (una bandera, la escultura de un león, la escalera de Odesa, etc.), los de Epstein (manchas, muescas, desgastes, roeduras, etc.) se encuentran encerrados en la experiencia subjetiva de los personajes, pertenecen a los «mundos privados» y carecen de un marco que permita descifrarlos totalmente; su halo particular radica, por lo tanto, en el hecho de encontrarse confinados en las memorias disímiles de los individuos y presentarse como un misterio irresoluble —objetos de una herencia que, sin valor de cambio, son abandonados junto a los muertos—.

Mientras la vanguardia francesa de los años 1920 define la fotogenia a partir de las antinomias entre lo natural y lo impostado, lo espontáneo y lo restringido, lo ascético y lo abigarrado (Delluc, 1998 [1920]), o bien de lo obvio y lo misterioso, de lo móvil y lo inmóvil, de lo uno y lo diverso (Cfr. el tópico sobre Heráclito y el cine en «Logique du Fluide», Epstein, 1975, pp. 210-215), etc., los teóricos soviéticos, comprometidos con sus circunstancias políticas y sociales, resaltan el rol de la voluntad; para ellos el eslogan de «traducir la vida por casualidad» (Delluc, 1998 [1920]) representa un concepto diletante que va en detrimento de los asuntos del cine soviético. Respondiendo tácitamente las ideas de los franceses, Eijenbaum nos dice:

Cualquier objeto puede ser fotogénico; es una cuestión de método y estilo. El camarógrafo es el artista de lo fotogénico. Cuando es usado con «expresividad», lo fotogénico es transformado en el lenguaje de la mímica, el gesto, los objetos, ángulos de cámara, distancias, etc. Estas son las bases de la estilística del cine (Eijenbaum, 1981, p. 57).⁸⁸

communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent par le goût de nouveau. C'est elle que l'art digne de ce nom doit exprimer, et, s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu'on n'en tire aucun des réussites du réalisme), à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable» (Proust, 1927, pp. 29-30).

88 Traducción propia. Texto fuente: «Any object can be photogenic; it is a question of method and style. The cameraman is the artist of the photogenic. When used as "expressiveness", the photogenic is transformed into the language of mimicry, gesture, objects, camera angles, distances, etc. These are the basis of cinema stylistics» (Eijenbaum, 1981, p. 57).

A lo cual Tiniánov agrega en otro artículo igualmente dedicado a responder a Delluc y Balázs:

El arte no necesita definiciones —necesita ser estudiado—. Y es entendible que, a primera vista, el sujetotema de representación del cine —el «hombre visible» y la «cosa visible» (Balázs)— sea declarado su héroe. Pero las formas del arte difieren no sólo en sus materiales temáticos, sino también en sus tratamientos —especialmente en esto último—. En caso contrario, una simple conversación sería arte verbal. La conversación, después de todo, tiene el mismo «héroe» que el verso: la palabra. La cuestión es, sin embargo, que no existe algo como «la palabra» en general. En el verso la palabra tiene una función totalmente diferente de la que tiene en la conversación, y la función de la palabra en la prosa —dependiendo del género— es distinta a la del verso.

La elección de el «hombre visible» y la «cosa visible», como «héroe» del arte cinematográfico es equivocada, no porque ignore la posibilidad del cine abstracto sino porque ignora el uso específico del material: solo el «uso» transforma un elemento físico en un elemento de arte. En otras palabras, la elección [de Balázs y Delluc] falla al no tener en cuenta la función específica del elemento físico en el arte.

El mundo visible no es presentado en el cine tal cual es, sino en correlatividad semántica. De otra manera, el elemento cinematográfico no sería nada más que una fotografía en vivo o fija. El hombre visible y la cosa visible constituyen un elemento del arte cinematográfico sólo cuando sirven como signo semántico (Tiniánov, 1981).⁸⁹

Para los teóricos soviéticos la fotogenia no es un «don» de las cosas, no es una cuestión de la estructura interna de los objetos o de la gracia de las personas filmadas sino un problema de estilo centrado en la manera de transmitir a la pantalla aquello que está frente a la cámara. Por el contrario, para Delluc y Balázs la realidad infiltra su gracia en el registro filmico casi a pesar del artista, y la función del camarógrafo consiste en aprovechar las oportunidades de creación poética, revelando estas cualidades sin alterarlas demasiado con tendencias formalistas. Para el teórico húngaro, el medio por excelencia del arte cinematográfico no es la actuación, ni la puesta en escena, ni el guion, sino el objetivo de la cámara como

89 Traducción propia. Texto fuente: «Art, meanwhile, is not in need of definitions —it needs to be studied. And it is quite understandable that at first blush cinema's representational subject—the “visible man” and the “visible thing” (B. Balázs)—was declared its hero. But art forms differ not only in their subject matter, but also in their treatment of it—specially in the latter. Otherwise a simple conversation-speech would be verbal art. Speech, after all, has the same “hero” as verse: the word. The fact of the matter is, however, that there is no such thing as “a word” in general. The function of the word in verse is entirely different from its function in conversation, the function of the word in prose —depending the genre— is not the same as in verse. || The choice of the “visible man” and the “visible thing” as the “hero” of cinematic art is wrong not because it ignores the possibility of abstract cinema, but because it fails to take into account the specific use of the material, which (use) alone transform a physical element into an element of art; the choice, in other words, fails to take into account the specific function of the physical element in the art. The visible world is presented in cinema not as such, but in its semantic correlativity, otherwise cinema element would be nothing more than live (or still) photography. The visible man and the visible thing constitute an element of cinematic art only when they serve as semantic sign» (Tiniánov, 1981, p. 85).

depurador de realidades, la lente que permite sublimar las emociones y el espíritu de las cosas. El cine, según Balázs, no crea «formas primarias» sino que interpreta las «formas dadas» de la realidad:

Si el espíritu de la época se encuentra reflejado en las formas de nuestra vida y del arte, entonces este reflejo estará también presente en la cámara y devendrá consciente. La cámara no crea formas primarias, sino que descubre, experimenta e interpreta formas existentes, de las cuales el registro devela sus rasgos comunes y las leyes que las gobiernan (Balázs, 2001 [1930], p. 41).⁹⁰

Ante el dilema de escoger entre el sentido íntimo y el sentido atribuido de los hechos, entre la interpretación y la proyección del significado, Balázs se decanta por las primeras opciones. En el registro filmico, aquello que se agregue sobre lo existente corre el riesgo de recaer en el plano de la ornamentación exagerada que termina recubriendo totalmente el mensaje original. Según Balázs, el efecto decorativo actúa en el cine como los artilugios, las notas de color o las bagatelas que pierden toda funcionalidad cuando se les otorga, como hacen los formalistas, un sentido en sí. Balázs tiene la certeza de que estos recursos exagerados (angulaciones de cámara excesivamente pronunciadas, abstracciones arbitrarias, montajes obviamente comparativos, etc.) constituyen simbologías pretensiosas que destruyen el sentido general del filme. Detractor de esta tendencia deformante, Balázs agrupa por sus defectos comunes, en una extraña combinación, a las obras de Eisenstein, Vertov, Cavalcanti, Ivens, Cocteau, Man Ray y Epstein, entre otros,⁹¹ estigmatizándolas por haber perdido contacto con el referente fotográfico, por haber extraviado el sentido figurativo de las imágenes en vagas impresiones sin vínculo con los objetos externos, o bien por haber estructurado los filmes sobre un montaje ornamental que desorienta al espectador transgrediendo la geometría y el tiempo cronológico (Balázs, 2001 [1930], pp. 42-69).⁹² Por ejemplo, la obra *El puente* (Ivens, 1928) degenera porque el extremo subjetivismo de las tomas impide reco-

90 Traducción propia. Texto fuente: «Wenn der Geist der Zeit sich in den Formen unseres Lebens und unserer Künste spiegelt, so spiegelt sich in der Kamera diese Spiegelung und wird so bewusst. Die Kamera schafft ja keine ursprünglichen Formen, sondern entdeckt und erlebt und deutet die vorhandenen. Sie findet ihren einheitlichen Charakter und ihre Gesetzmäßigkeit heraus.» (Balázs, 2001 [1930], p. 41). En la edición inglesa de Carter el texto nos dice: «If the spirit of the age is reflected in the forms of our lives and arts, then *this reflection is itself in the camera*, and hence become conscious. The camera does not, after all, create primary forms but discovers and experiences and interprets forms that already exist. It discovers their unified character and the laws that govern them» (Balázs, 2010, p. 121).

91 Balázs se refiere a los trabajos que los autores mencionados produjeron en la década de 1920.

92 En la edición inglesa de Carter, la referencia es (Balázs, 2010, pp. 122-145).

nocer la edificación a la que aluden las imágenes: «[lo que nos ofrece el filme] son impresiones, y no podemos conducir un camión sobre las impresiones» (Balázs, 2010, p. 161).⁹³ Sobre el filme *Lluvia* (Ivens, 1929), Balázs observa que ningún espectador encontraría en la calle los motivos exhibidos en la pantalla: «La lluvia que nos muestra Ivens no es una lluvia particular que haya caído en algún lugar. Ningún sentido del tiempo o del espacio mantiene unidas esas impresiones» (Balázs, 2001 [1930], p. 87).⁹⁴ La imagen cinematográfica se degrada, según Balázs, en la medida que comienza a perder su enlace con las cualidades y el propósito de su referente. De esta manera, nos dice Balázs, los directores de vanguardia abandonan la realidad para abocarse a trabajar imágenes absolutas que existen exclusivamente dentro del filme, sin ningún vínculo con el mundo exterior más allá de la percepción subjetiva del autor; este tipo de tratamientos, nos dice, sólo pueden ser producto «del extremo subjetivismo que, indudablemente, constituye una forma del escapismo ideológico característico de culturas decadentes» (Balázs, 1952, p. 176).⁹⁵

Según Balázs, el filme *Lo viejo y lo nuevo* (Eisenstein, 1929) degenera por los mismos motivos, al ignorar la carga semántica de los objetos descritos y determinar la duración de las tomas en función de patrones formales —líneas, contrastes, proporciones, etc.— o de ritmos predeterminados por el metraje del celuloide: «Semejante sistema de montaje es meramente decorativo; muestra el mundo representado como un ornamento móvil» (Balázs, 2001 [1930], p. 51).⁹⁶ El filme *Octubre* (Eisenstein, 1928) es igualmente criticado por la imposición de significados triviales a través de ardides del montaje. Después de comentar las

93 Texto fuente: «Das sind Impressionen, über die keine Lastzüge fahren können» (Balázs, 2001 [1930], p. 87). En la edición inglesa de Carter, p. 161 (Balázs, 2010).

94 Texto fuente: «Der Regen, den uns Ivens zeigt, ist kein bestimmter Regen, der einmal irgendwo gefallen ist. Keine Raum— und Zeitvorstellung hält diese Impressionen zusammen. [...] Keine bild-jenseitige, konkrete Gegenständlichkeit» (Balázs, 2001 [1930], p. 87). En la edición inglesa, p. 160 (Balázs, 2010).

95 Este párrafo se encuentra solamente en la versión inglesa de Edith Bone: «This style of the “absolute” is obviously the result of an extreme subjectivism which is undoubtedly a form of ideological escapism characteristic of decadent artistic cultures» (Balázs, 1952, p. 176).

96 Sobre *Lo viejo y lo nuevo* (Eisenstein, 1929), véase la escena de la mantequera que reproducimos parcialmente en imágenes al final del capítulo. Texto fuente: «Es wird dabei nach keinem anderen als nur nach ornamentalem Sinn gesucht. Montage zeigt dargestellte Welt *auch* als bewegtes Ornament» (Balázs, 2001 [1930], p. 51). En la edición inglesa, el texto corresponde al apartado *Ornamental Rhythm* (Balázs, 2010, p. 130).

escenas en las cuales la estatua del Zar se destruye y reconstruye para significar, respectivamente, la caída y restauración del antiguo régimen ahora bajo la máscara de los mencheviques, Balázs nos dice:

Las imágenes [del cine] no deben *significar* ideas. Antes que presentarnos pensamientos procesados como símbolos o ideogramas, las imágenes deben *dar forma y engendrar* pensamientos que lleguen nosotros como inferencias. En caso contrario, el montaje deja de ser productivo y las imágenes degeneran en la reproducción de piezas de un *rébus* [rompecabezas de imágenes] que adquieren el status de símbolos prefabricados, importados de cualquier lugar (Balázs, 2001 [1930], p. 49).⁹⁷

Balázs parece advertir que si las imágenes del cine pierden totalmente la huella del referente, abandonando la relación de similitud o contigüidad con los hechos que representan, facilitarán también la tergiversación del significado original de los registros. Inferimos que, siguiendo el camino de la recursividad de imágenes que remiten exclusivamente a otras imágenes, el cine podría verse arrastrado —en el pensamiento de Balázs— hacia un lenguaje totalmente abstracto que, una vez extraviado todo rasgo figurativo y alcanzada la autonomía absoluta, se dedicaría a fagocitarse a sí mismo; este lenguaje autosuficiente actuaría como un monstruo inventor de realidades autopropulsado con la fuerza centrípeta de la fascinación, de tal magnitud que avanzaría engulléndose todo aquello que encuentre a su alrededor. En este hipotético sistema, la vida de los espectadores se vería transformada en «la vida en pantalla». Así lo entiende también, aunque sin miramientos críticos, Joseph Goebbels en marzo de 1933, cuando declara su admiración por *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925a) ante una audiencia de directores de cine:

97 Traducción propia. Texto fuente: «Die Bilder sollen aber nicht Gedanken *bedeuten*, sondern Gedanken *gestalten und bewirken*, Gedanken also, die in uns als Folgerungen entstehen und nicht als Symbole, als Ideogramme im Bild bereits formuliert sind. Sonst ist die Montage nicht mehr produktiv. Sie wird zur Reproduktion gestellter Bilderrätsel. Nicht die Bilder des Filmstoffes werden symbolisch. Sondern fertige Symbolbilder werden gleichsam von Außen her hineingemengt» (Balázs, 2001 [1930], p. 49). Versión inglesa de Carter: «But images should not *signify* ideas; they should *give shape* to an *provoke* thoughts that then arise in us as inferences, rather than being already formulated in the image as symbols or ideograms. For in the later case the montage ceases to be productive. It degenerates into the reproduction of puzzle pictures. Images of the filmic material acquire the status of ready-made symbols that are, as it were, imported from elsewhere» (Balázs, 2010, p. 128). Versión inglesa de Edith Bone: «The art of the film cannot convey though or achieve effects through thought. But it must not merely suggest them, it must express them explicitly, in film-language of course. The film can evoke thoughts in the spectator, but must not project on the screen ready-made thought-symbols, ideograms which have definite, known conventional meanings, like a question mark or exclamation point, a cross or swastika» (Balázs, 1952, p. 129).

Esta es una película maravillosa, un filme sin igual en el cine por su poder de convicción. Cualquier persona que no tenga firmes convicciones políticas podría transformarse al comunismo después de verla. Esto muestra muy claramente que una obra de arte puede ser tendenciosa, y que incluso las peores ideas pueden ser propagadas a través de un trabajo excepcional (Discurso de Goebbels, citado en: Welch, 2001, pp. 12-13).⁹⁸

En otra ocasión, el Ministro del Reich nos dice: «La propaganda nada tiene que ver con la verdad. La verdad la procuramos sirviendo a la victoria alemana» (Welch, 2001, p. 33).⁹⁹ Obedeciendo a este paradigma, Walter Ruttmann deja de producir sinfonías visuales (Ruttmann, 1927) y paisajes sonoros de Berlín (Ruttmann, 1930), para dedicarse a aplicar los mismos métodos de creación en cortometrajes que publicitan artículos de guerra (Cfr. *Deutsche Panzer*, Ruttmann, 1940). Leni Riefenstahl abandona las películas de montaña para dirigir *El triunfo de la voluntad* (Riefenstahl, 1935) y posteriormente *Olimpia* (Riefenstahl, 1938), ambos filmes centrados en el modelo de producción soviético en el cual las multitudes reemplazan al héroe. Siguiendo el lema de Goebbels de «transformar las cosas complejas en cosas simples» (Hippler, 1983-1984), Fritz Hippler filma un alegato antisemita que apela a rústicas metáforas gráficas para comparar la migración de las ratas con el desplazamiento de los judíos en Europa, identificando el poder subterráneo de destrucción de los roedores con la «silenciosa malicia» de los sionistas (Hippler, 1940) —sistema de transfusión de propiedades entre elementos distintos que había sido implementada, en su máximo esplendor, en las obras soviéticas—.¹⁰⁰ El propio Hippler, por entonces encargado de la supervisión del cine alemán, menciona tres axiomas impuestos por Goebbels a su equipo de propaganda: a) «La propaganda tiene que transformar las cosas complejas en cosas simples»; b) «La propaganda debe imponerse por repetición» y c) «La propaganda debe hablar la lengua de las masas, para poder

98 Traducción propia. Texto fuente: «This is a marvelous film without equal in the cinema. The reason is its power of conviction. Anyone who had no firm political conviction could become a Bolshevik after seeing the film. It shows very clearly that a work of art can be tendentious, and even the worst kind of ideas can be propagated, if this is done through the medium of an outstanding work of art» (Welch, 2001, pp. 12-13). Eisenstein contesta estas observaciones de Goebbels en su artículo *On Fascism, German Cinema and German Life*, esgrimiendo una serie de argumentos que escapan a los intereses específicos de nuestra tesis (Eisenstein, 2010a, pp. 280-284).

99 Traducción propia. Texto fuente: «Propaganda does not have anything to do with truth. We serve truth by serving a Germany victory» (Welch, 2001, p. 33). Extractado por Welch de *Finale furioso: Mit Goebbels bis zum Ende* (Von Owen, 1949-50, vol. 1, p. 32).

100 Nos referimos a las comparaciones más evidentes de Eisenstein: la estatua de Napoleón con los generales zaristas (Cfr. *Octubre*, Eisenstein, 1928), los proletarios sublevados con las esculturas de leones (Cfr. *El acorazado Potemkin*, Eisenstein, 1925a), etc.

luego gobernarlas» (Cfr. Hippler, 1983-1984). Con el paso del tiempo, Kracauer abordaría las semejanzas entre los filmes rusos y la propaganda nacional-socialista diciéndonos:

Así como los grandes filmes mudos rusos, [los filmes alemanes] naturalmente acentúan la absoluta dominación de lo colectivo sobre lo individual, en *Potemkin*, sin embargo, lo colectivo está compuesto por gente verdadera, mientras que en *El triunfo de la voluntad*, ornamentos espectaculares de masas excitadas y ondeantes banderas esvásticas sirven para representar lo colectivo falso que los gobernantes nazis crearon y organizaron bajo el nombre de Alemania. A pesar de tales diferencias básicas, la referencia de Goebbels al modelo ruso no era en absoluto un disparate. No tanto por su conducta pretendidamente revolucionaria, como a consecuencia de su reaccionario desprecio por los valores individuales, los nazis estaban, ciertamente, obligados a confiar para sus filmes más en los métodos rusos que en los occidentales (Kracauer, 1985 [1947], p. 272).¹⁰¹

Balázs había rechazado tempranamente, tal vez prediciendo el futuro, tanto la impostación del sentido a través de metáforas artificiales como las historias de tropes que carecen de un héroe individual, arguyendo que al omitir las particularidades de cada individuo —las motivaciones psicológicas escondidas detrás de las acciones colectivas— y sobredimensionar el rol de la voluntad (*behaviorism*) se degrada la condición del sujeto y la dimensión del relato: «El problema es que si un artista renuncia a la individualización, lo que obtiene no es algo de validez universal sino, por el contrario, la completa desintegración» (Balázs, 1952, p. 161).¹⁰² Al fin y al cabo, agregamos nosotros, la masa no habla por sí misma sino a través del proceso de identificación con su líder, quien diseña el montante ideológico de la multitud. En el mundo del cine, hacer «hablar a la masa» implica, desde el punto de vista de las técnicas discursivas, una cierta abstracción relacionada con la imposición artificial de significados semejante a la que hemos analizado en el Capítulo 1.

De esta manera, podemos interpretar los tres problemas del teórico húngaro que comentamos al comienzo de nuestro apartado (la tendencia a la abstracción, la im-

101 Texto fuente: «Like the great silent Russian films, they naturally stress the absolute dominance of the collective over the individual; in *Potemkin*, however, this collective is composed of real people, whereas in *Triumph of the Will* spectacular ornaments of excited masses and fluttering swastika banners serve to substantiate the sham collective that the Nazi rulers created and ran under the name of Germany. Despite such basic differences, Goebbels' reference to the Russian pattern was not precisely a blunder. Not so much because of their allegedly revolutionary conduct as in consequence of their retrogressive contempt for individual values, the Nazis were, indeed, obliged to rely in their films more on Russian than on Western methods (...)» (Kracauer, 1947, pp. 289-290).

102 Traducción propia. Texto fuente: «The trouble was that if an artist renounces individualization, what he achieves is not something of universal validity; it is on the contrary, complete disintegration» (Balázs, 1952, p. 161).

postación del sentido y la concepción del «alma colectiva»), como parte de una misma línea de pensamiento que se esfuerza en realizar una revisión crítica de la política de las imágenes de su tiempo, cuestionando fundamentalmente el horizonte de posibilidades nefastas que podrían ocasionar estos usos en el ámbito de la cultura. Desde el presente, sus observaciones nos obligan a hacer un esfuerzo para comprenderlas en el contexto de un revisionismo crítico de izquierdas acosado por las fuerzas siniestras del nacionalsocialismo alemán y del estalinismo. En el marco ideológico del mundo de izquierdas, Balázs cierra en 1930 el último capítulo de *Der Geist des Films* con un apartado titulado «A pesar de todo» (Cfr. *Trotz alledem!*, Balázs, 2001 [1930], pp. 166-167). En pocas líneas, el teórico húngaro resume allí, en tono prosaico y bajo la retórica del marxismo, una serie de pensamientos en torno a la decadencia del cine que nosotros nos tomamos el atrevimiento de transliterar en el siguiente esquema lógico: a) que el carácter de la mercancía está determinado por el interés del productor y las necesidades del consumidor; b) que el espíritu de los filmes en Europa y América, en tanto mercancías, está subsumido por la ideología del capitalismo y la *petite bourgeoisie*; c) que el cine, formando parte de la misma revolución tecno-libertaria que nos trajo la imprenta, debe abocarse a la emancipación del hombre; e) que el cine, en tanto arte de ver, tiene la función de revelar —en el sentido de desenmascarar—; f) que la herramienta estilística de esta función es el realismo; g) que el horizonte de esta función debe entenderse como el progreso hacia cierto ideal social; g) que aunque haya recaído en manos de usurpadores, la tecnología —el cine en este caso— es eminentemente libertaria y volverá, tarde o temprano, a cumplir su función; h) que, mientras tanto, «el espíritu de los filmes no es idéntico al espíritu del filme» («Der Geist der Filme und der Geist des Films sind nicht identisch», cfr. Balázs, 2001 [1930], p. 166). Desde esta perspectiva del mundo de izquierdas, Balázs identifica la abstracción simbólica del cine —el puente irreconocible de Ivens, las derivas formales de Eisenstein, etc. — con la abstracción de los objetos en mercancías propia de la economía capitalista, y encuentra en este proceso, más allá de las sutiles diferencias entre los autores de vanguardia, un mismo factor degenerativo cuyo perjuicio creyó ver configurado, más adelante, en la propaganda nazi y en el cine estalinista.

2.2 El realismo y sus deformaciones

El espíritu es el que da vida,
pero la carne no sirve para nada.

[*Spiritus est qui vivificat,
caro non prodest quidquam*]

San Juan, 6:64

Bazin traza su genealogía del cine rastreando la necesidad de exorcizar el tiempo de la muerte (Bazin, 2004, pp. 23-30). Eternizando imágenes, el cinematógrafo se afianza, según Bazin, como el último eslabón de una cadena evolutiva de recursos que, en sus primeras instancias, procuraban «salvar al ser por las apariencias» (Bazin, 2004, p. 24).¹⁰³ Las mascarillas mortuorias, las estatuillas y las momias ancestrales ya estaban predestinadas a ser los hermanos mayores del cinematógrafo. El trabajo del antiguo taxidermista o embalsamador —disecar, rellenar, aromatizar cadáveres— podría compararse, por lo tanto, con la tarea del camarógrafo de nuestros días. Entre medio, siguiendo a Bazin, se encuentra el desarrollo de la pintura y la fotografía, que oficiaron de interludios necesarios para arribar al realismo absoluto del arte cinematográfico, la forma ideal que calma finalmente las ansias de conjurar el tiempo: «la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo» (Bazin, 2004, p. 26).¹⁰⁴

Para el teórico francés el camino hacia el realismo no estuvo libre de escollos. Los problemas del curso «evolutivo» ya se encontraban preanunciados en la pintura renacentista, específicamente en la invención de la perspectiva. Allí, nos dice Bazin, la representación pictórica se desdobra, por una parte, siguiendo su aspiración estética entendida como «la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas» (Bazin, 2004, p. 25) y, por otra parte, regodeándose con artificios formales que degenerarían definitivamente en el barroco, —artificios que persiguen «el deseo psicológico de reem-

¹⁰³ Texto fuente: «sauver l'être par l'apparence» (Bazin, 2011, p. 9).

¹⁰⁴ Texto fuente: «La photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme» (Bazin, 2011, p. 12).

plazar el mundo exterior por su doble» (Bazin, 2004, p. 25)—.¹⁰⁵ Así llega Bazin a definir las dos categorías a partir de las cuales analizará y juzgará la producción cinematográfica: lo estético y lo psicológico, o bien el realismo y el pseudorealismo. La primera, parafraseando a Bazin, representa la significación concreta y esencial del mundo; la última representa la mera ilusión de las formas (Bazin, 2004, p. 26).

A contracorriente del pensamiento común, Bazin afirma que la invención de la cámara no es consecuencia de la evolución tecnológica ni del espíritu científico de cierta época, sino un fenómeno idealista, un advenimiento que, al margen de las tradiciones científicas, se encontraba anunciado desde la prehistoria en el imaginario de los hombres «como en el cielo platónico» (Bazin, 2004, p. 33), y no fueron científicos sino artesanos de la talla de Lumière o Edison quienes encontraron la forma de culminar —agregamos nosotros— aquello que comenzaron sus ancestros en las cavernas de Chauvet, Lascaux o Altamira, entre otras.¹⁰⁶ Bazin interpreta que la cámara, en tanto dispositivo de registro, ha recibido el don natural de revelar lo real en el celuloide de la misma manera que lo hace una huella de su modelo: entre uno y otro se produce una «transferencia de realidad» («transfert de réalité», Bazin, 2011, p. 14). La imagen foto-cinematográfica, según Bazin, no es calco del objeto sino el objeto mismo librado de sus contingencias (Bazin, 2004, pp. 28-29). En esta línea de pensamiento, las estampas del cine no substituyen al referente, ni lo representan, sino que son consubstanciales a él, como un desprendimiento,

105 Texto fuente: «[...] l'expression des réalités spirituelles où le modèle se trouve transcendé par le symbolisme des formes» y «[...] un désir tout psychologique de remplacer le monde extérieur par son double», respectivamente (Bazin, 2011, p. 11).

106 En la versión en francés la referencia es (Bazin, 2011, p. 19). Machado (2002) inicia su texto *Précinemas y póscinemas* rememorando los antiguos artilugios programados para producir las ilusiones parciales que finalmente confluirían en el cinematógrafo. En su inventario incorpora los teatros de luz de Giovanni della Porta en el siglo XVI, las proyecciones de Athanasius Kircher en el siglo XVII, las linternas mágicas de Christiaan Huygens, Robert Hooke, Johannes Zahn, Samuel Rhanaeus, Petrus van Musschenbroek y Edme-Gilles del siglo XVII-XVIII, el Panorama de Robert Barker del siglo XVIII, la fotografía de Nicéphore Niépce y Louis Daguerre del siglo XIX, los experimentos con la percepción visual de Joseph Plateau también en el siglo XIX, y la descomposición del movimiento realizada en las fotografías de Étienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge igualmente en el siglo XIX. Machado resalta la confluencia de los dispositivos anteriores en las invenciones artesanales de Thomas Edison, los hermanos Lumière, Max Skladanowsky, Robert Paul, Louis Le Prince y Jean Acme LeRoy. A esta lista convencional, Machado se jacta de agregar los experimentos del astrónomo árabe Al-Hazen realizados en el siglo X, la caverna de Platón (en tanto sala cinematográfica imaginada) y los hombres prehistóricos con sus antorchas en las cuevas pintadas (Cfr. Machado, 2002, pp. 12-14). En relación a los precursores del cine, véase también el audiovisual de Nekes dedicado a los dispositivos precinematográficos. (Cfr. *El filme antes del filme*, Nekes, 1986). Para un estudio más amplio sobre la arqueología de los medios puede consultarse *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (Siegfried Zielinski, 2006).

exhalación vaporosa o reminiscencia material de los cuerpos reconstituidos en el registro.¹⁰⁷ ¿Cómo consiguen la fotografía y el cine esta transfusión de realidad? O bien, ¿cómo recibe el filmico la significación concreta y esencial del mundo? Bazin afirma que «el cine es un lenguaje» (Bazin, 2004, p. 30).¹⁰⁸ Sin embargo, el lenguaje al que se refiere Bazin no contempla el carácter aleatorio del significante, no es metafórico sino concreto como ciertos objetos y textos sagrados que, en lugar de aludir, presentan realidades:

Habría que introducir aquí [para dilucidar el proceso referido] una psicología de la reliquia y del *souvenir* que se benefician también de una sobrecarga de realismo procedente del complejo de la momia. Señalamos tan sólo que el Santo Sudario de Turín realiza la síntesis de la reliquia y de la fotografía (Bazin, 2004, p. 28).¹⁰⁹

107 Sobre estos puntos de vista de Bazin, Mitry nos dice: «Lo que Bazin, Agel y muchos otros espiritualistas denominan alma, ese supuesto “más allá de los fenómenos” que el film pone efectivamente de relieve, no es más que un “más allá de las apariencias”. O mejor dicho, una apariencia nueva nacida de un modo de aprehensión no habitual. Es, si se quiere, un “más allá” de las aprehensiones (y de las comprensiones) inmediatas de la conciencia: percibimos lo que un ojo —aunque sea mecánico— ha percibido con anterioridad, lo que una imagen ha estructurado antes; el dato de una percepción que no es la nuestra, de un esquema organizador que no es nuestra conciencia. || [...] Claramente se ve que el idealismo finalista y espiritualista de Bazin —que curiosamente se confunde con un realismo ingenuo— va en contra del examen fenomenológico que pretendía. Más que nunca, la estética remite aquí a una metafísica» (Mitry, 2002, p. 7). || Texto fuente: «Ce que Bazin, Agel et bien d'autres spiritualistes appellent une âme, ce supposé “ au-delà des phénomènes ” que le film effectivement révèle, n'est qu'un “ au-delà des apparences ”. A mieux dire, une apparence nouvelle née d'un mode d'appréhension inhabituel. C'est, si l'on veut, un “ au-delà ” des préhensions (et des compréhensions) immédiates de la conscience : Nous percevons ce qu'un œil — fût-il mécanique — a déjà perçu, ce qu'une image a déjà structuré ; le donné d'une perception qui n'est point la nôtre, d'un schème organisateur qui n'est pas notre conscience. || [...] Et l'on voit bien que l'idéalisme finaliste et spiritualiste de Bazin, qui se confond curieusement avec un réalisme ingénu, va à l'encontre de l'examen phénoménologique auquel il prétendait. Plus que jamais, ici, l'esthétique renvoie à une métaphysique» (Mitry, 1965, p. 12). Volveremos sobre este tópico en el próximo apartado de este capítulo.

108 La expresión original es «*le cinéma est un langage*» (Bazin, 2011, p. 17). Sobre las disquisiciones sobre el lenguaje del cine, véase el ensayo de Eco (1971) y de Pasolini (1971) presentados en el Festival de Pesaro en 1965, así también como los ensayos de Metz sobre la significación en el cine (Metz, 1975, 2002a, 2002b), de Wollen sobre los signos y el sentido en el cine (Wollen, 1972), y las reflexiones de Pasolini sobre una posible semiología de la realidad: «El cine no evoca una realidad, como la lengua literaria; no copia la realidad, como la pintura; no imita la realidad, como el teatro. El cine reproduce la realidad: ¡Imagen y sonido! ¿Qué hace el cine al reproducir la realidad? El cine expresa la realidad con la realidad. [...] La realidad es un lenguaje. ¡Más que una “semiología del cine”, lo que hace falta es hacer una “semiología de la realidad” El cine como lenguaje es una lengua escrita de esa realidad». Traducción propia. || Texto fuente de Pasolini: «Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema *riproduce* la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà. [...] La realtà è un linguaggio. Altro che fare la 'semiologia del cinema': è la semiologia della realtà che bisogna fare! Il cinema è la lingua scritta di tale realtà come linguaggio» (Pasolini, 1991, p. 135). En el capítulo «Recapitulación de las imágenes y los signos», Deleuze reflexiona sobre el cine como un lenguaje de objetos, volviendo asertivamente a los textos de Pasolini (Cfr. Deleuze, 1986, 43-66).

109 Texto fuente: «Il faudrait introduire ici une psychologie de la relique et du “ souvenir ” qui bénéficierait également d'un transfert de réalité procédant du complexe de la momie. Signalons seulement que le Saint Suaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie» (Bazin, 2011, p. 14).

Y en un escrito posterior, Bazin insiste:

Si la paradójica estética del cine reside en una dialéctica de lo concreto y de lo abstracto, a causa de la obligación que tiene la pantalla de significar con la única mediación de lo real, es importantísimo discernir los elementos de la puesta en escena que confirman la noción de realidad natural y de los que la destruyen (Bazin, 2004, p. 187).¹¹⁰

De confirmarse las hipótesis de Bazin, el filmico estaría recibiendo los efluvios de las personas de la misma manera que las reliquias cristianas reciben la esencia de los mártires: por contacto directo, roce o tocamiento, lo hace la Mortaja de Turín, el Cáliz de Valencia, las espinas de la Corona o la Sagrada Lanza del cuerpo de Cristo; por contigüidad el polvo de las catacumbas y el aceite de las lámparas reciben las emanaciones que irradian los inmolados; *pars pro toto* reciben la esencia del mártir sus propios restos, como el Ombligo y el Santo Prepucio de Cristo; finalmente, la transustanciación también convierte al pan y el vino en cuerpo y sangre. Si bien en primera instancia resulta extraño asociar la teoría teológica de la transustanciación al espectáculo cinematográfico, la vecindad entre los fenómenos de la fe y autopersuasión que inducen los discursos de la religión y el cine, respectivamente, evidencia las afinidades entre los dispositivos retóricos de ambos: uno y otro trabajan para definir las fronteras entre lo connotado y lo literal, entre lo simbólico y lo específico, con el fin último de establecer un umbral absoluto de realidad en el cual la metáfora o la alusión dejan de existir.¹¹¹ Los estados inducidos por los discursos de la religión y el cine ponen en evidencia, a su vez, que ambos

110 Texto fuente: «Si le paradoxe esthétique du cinéma réside dans une dialectique du concret et de l'abstrait, l'obligation pour l'écran de signifier par le seul intermédiaire du réel, il est d'autant plus important de discerner les éléments de la mise en scène qui confirment la notion de réalité naturelle et ceux qui la détruisent» (Bazin, 2011, p. 164).

111 De las palabras de Cristo «El que come mi carne y bebe mi sangre está en mí y yo en él» (Agustín, 1954), Agustín indica que no debe entenderse la carne «como cuando se parte de un cadáver o como se vende en el mercado. [...] La carne no sirve para nada, pero la carne sola; venga el espíritu a esa carne, como viene la caridad a la sabiduría, y aprovechará mucho. [...] El espíritu, por medio de la carne, hizo algo por nuestra salud. La carne fue el recipiente; atiende a lo que contenía, no a lo que ella era» (Agustín, 1954, p. 146 [242]). Tomás de Aquino se dedica posteriormente a desterrar toda lectura simbólica del texto de San Agustín, desplazando el sentido figurado hacia la literalidad (reemplazando lo simbólico por lo invisible) con un argumento de fe: «Hay que decir: Que en este sacramento está el verdadero cuerpo de Cristo y su sangre, no lo pueden verificar los sentidos, sino la sola fe, que se funda en la autoridad divina. Por lo que acerca de las palabras de Lc 22,19: *Esto es mi cuerpo que se entrega por vosotros*, dice San Cirilo: *No dudes de que esto sea verdad, sino recibe con la fe las palabras del Salvador, ya que siendo la verdad, no miente*. [...] Y, puesto que la fe es acerca de las cosas invisibles, de la misma manera que Cristo nos propone su divinidad invisible, así en este sacramento nos propone su carne de modo invisible» (Aquino, 1994, p. 654 [C.675a.651]). Nótese que respetamos la puntuación y las cursivas del texto original.

dispositivos están promovidos por la necesidad de una ilusión de completitud que conlleva, en su satisfacción, la entrega total a las certidumbres del discurso —menester que explica en parte la fidelidad de los siervos frente al púlpito y de los espectadores frente a la pantalla—. ¹¹² Precisamente esta forma de razonar en los bordes de la religión y el celuloide es la que permite a Bazin dividir taxativamente el mundo del cine entre los directores que *creen* en la imagen y los que *creen* en la realidad («qui croient à l'image [...] qui croient à la réalité», Bazin, 2011, p. 64). ¹¹³ Evidentemente los idólatras, quienes degeneran, quienes alteran la proporción de la realidad, se inscriben, según Bazin, en la primera categoría.

El grupo de directores obnubilados por las sombras puede detectarse por una serie de extravíos, entre los cuales destaca, como rasgo estigmático, el uso viciado del montaje. Del corte o la cópula puede hacerse un uso apropiado o inapropiado: puede aplicarse a la reproducción del sentido original del registro o para el mero escarceo formal. El ideal del montaje, según Bazin, consiste en pasar pudorosamente inadvertido, situación que puede lograrse exclusivamente cuando el espectador se identifica con los puntos de vista del autor —o bien cuando el autor construye el relato a favor de los puntos de vistas del espectador—. En ambos casos, la identificación es tan ciega como la del amor. Para que ocurra esta feliz coincidencia, el director debe atenerse a la verdadera función del montaje, que consiste en acatar «lógica material o dramática de la escena» o, en otras palabras de Bazin, respetar la «geografía de la acción» (Bazin, 2004, pp. 82-83). ¹¹⁴ El montaje invisible alcanza su ideal, según Bazin, en el neorrealismo italiano de la mano de Rossellini y De Sica, cuyos métodos están orientados a «reducir el montaje a la nada y a proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de la realidad» (Bazin, 2004, p. 97). ¹¹⁵ En este sentido, Bazin celebra también el advenimiento de los grandes

112 El tratamiento de este tema, que excede los alcances de esta tesis, fue mencionado, desde una perspectiva política, en el texto de Trotsky que analizamos en el primer capítulo (Trotsky, 2007 [1923]). También, como es sabido, fue tema de numerosos artículos de Freud que abordaron, desde el campo de la psicología, el rol de la religión en la cultura y el sentimiento de cohesión de las masas (Cfr. Freud, 1992 [1921], entre otros). Desde el punto de vista de la filosofía de los medios, entre otros, lo aborda Flusser en *Una filosofía de la fotografía* (Flusser, 2001) y Anders en su tesis sobre la radio y la televisión (Anders, 2011 [1956]).

113 En el texto español, la cita es (Bazin, 2004, p. 82).

114 Texto fuente: «[...] la logique matérielle ou dramatique de la scène [...] la géographie de l'action» (Bazin, 2011, p. 64).

115 Texto fuente: «[...] à réduire à néant le montage et à faire passer dans l'écran la continuité vraie

angulares y la excelsa profundidad de campo en los trabajos de Orson Welles como un antídoto contra el montaje degenerado de los soviéticos. Mientras el corte —nos dice Bazin— se opone a la expresión de la ambigüedad (en la medida que es un énfasis del autor, una inflexión artificial que fractura la complejidad de la escena), la profundidad de campo, por el contrario, presenta el espacio prístino y el tiempo abierto, imparcial, para que el espectador construya a voluntad los recorridos de su mirada (Bazin, 2004, p. 300).¹¹⁶

En dirección contraria, los directores rusos redefinen el montaje, según Bazin, como «el refuerzo del sentido de una imagen por la yuxtaposición de otra imagen que no pertenece necesariamente al mismo acontecimiento» (Bazin, 2004, p. 83).¹¹⁷ De esta manera, en las películas de Eisenstein y Kuleshov el significado de las escenas no se desprende de la coherencia interna de los hechos presentados, sino de los acentos artificiales impuestos por el autor, quien pretende imprimir sobre los sucesos acaecidos un significado a posteriori, como si se tratase de un implante sintético. El resultado termina siendo, desde el punto de vista de Bazin, una secuencia abyecta, de la misma naturaleza de un silogismo cuya conclusión no deriva de sus premisas. Desde la óptica de Bazin, aquello que realmente deforma el

de la réalité» (Bazin, 2011, p. 78).

116 En las teorías de Arnheim se encuentra también esta suerte de «ascetismo» que intenta velar la presencia del realizador en el filme. Según las recomendaciones de Arnheim, los saltos temporales deben practicarse exclusivamente entre secuencias, como si se tratase de un movimiento de bastidores en la oscuridad, creando entre actos/interludios adonde la ruptura del espacio y el tiempo no nublen la capacidad deductiva del espectador (Arnheim, 1974, p. 37). En la vida real, afirma Arnheim, las percepciones de los sucesos están enlazadas en una secuencia espacial y temporal ininterrumpida («In der Wirklichkeit spielt sich für den einzelnen Beschauer jedes Erlebnis resp. jede Erlebniskette in einem geschlossenen räumlichen und zeitlichen Ablauf ab», Arnheim, 1974, p. 35). El cine, por el contrario, registra el reflejo de las cosas a partir de intervalos posteriormente encubiertos por las ilusiones perceptivas. Siguiendo los parámetros de Arnheim, el carácter del cine podría identificarse con el rastro imperfecto de la realidad, con un realismo desmejorado que intenta reconstruir aquello que no posee. Arnheim nos dice que «[...] si el cine tuviese una fuerte impresión espacial [si ofreciese el espacio en toda su extensión], entonces el montaje sería imposible» («Hätten Filmaufnahmen eine sehr kräftige räumliche Wirkung, so wäre die Montage unmöglich», Arnheim, 1974, p. 42). Arnheim piensa que el montaje se justifica como amalgama, como artilugio que pretende restaurar la continuidad extraviada de los hechos para lograr la «ilusión parcial» («partielle Unwirklichkeit», Arnheim, 1974, p. 42) que caracteriza al soporte fílmico. Agregamos nosotros que la noción de «continuidad» de Arnheim es cuestionable, en la medida que ignora que las percepciones están sometidas a las pulsiones internas del individuo, a tendencias del sistema perceptivo y cognitivo que producen digresiones, hiatos y elipsis inevitables, entre otras interferencias, a lo cual debería agregarse la capacidad de percibir la simultaneidad en la interacción de los sentidos. Al delinear su teoría, Arnheim discute solapadamente con las obras de vanguardia de Dreyer y de los realizadores rusos (Cfr. Arnheim, 1974, pp. 61-62; o la versión inglesa en Arnheim, 1997 [1957], pp. 40-41).

117 Texto fuente : «[...] le renforcement de sens d'une image par le rapprochement avec une autre image qui n'appartient pas nécessairement au même événement» (Bazin, 2011, p. 65).

relato en las obras de Kuleshov, Eisenstein o incluso Abel Gance, es el hecho de que los acontecimientos no son mostrados, exhibidos, enseñados o expuestos al natural sino aludidos, citados, remedados, parafraseados como hacemos nosotros ahora con Bazin (Bazin, 2004, p. 83).¹¹⁸ En el polo opuesto de esta deriva hacia la abstracción, Bazin ubica el ascetismo virtuoso de Flaherty en *Nanook* (Flaherty, 1922):

El montaje no desempeña en sus filmes prácticamente ningún papel, a no ser el puramente negativo de eliminación, inevitable en una realidad demasiado abundante. La cámara no puede verlo todo a la vez, pero de aquello que elige ver se esfuerza al menos por no perderse nada. Lo que cuenta para Flaherty delante de Nanouk cazando la foca es la relación entre Nanouk y el animal, es el valor real de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, Flaherty se limite a mostrarnos la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero. En el film, este episodio está resuelto en un solo plano. ¿Negará alguien que es precisamente por este hecho mucho más emocionante que un montaje de atracciones? (Bazin, 2004, p. 85).¹¹⁹

Hoy responderíamos que la carga emotiva del filme no es razón suficiente para emitir un juicio de valor estético, en la medida que el enternecimiento con las imágenes es excluyentemente coyuntural —igualmente emotivas para los alemanes eran las imágenes opuestas de *El triunfo de la voluntad* (Riefenstahl, 1935) y de *El judío eterno* (Hippler, 1940)—. Por otra parte, en relación a las técnicas de montaje como criterio de verdad, resulta evidente que los artilugios narrativos de *Nanook*, incluidos los *reenactments*, la construcción artificial de escenarios y el andamiaje narrativo de los rótulos (*intertitles*), no son menos artificiales que el montaje de atracciones soviético.¹²⁰ Lo curioso no es encontrar en la fotografía y cinematografía rusa de los años 1920 un discurso abstracto, un mensaje falsificado o construido artificialmente —como explica Buchloh, los fotomontajes de la vanguardia soviética sentaron el precedente de las actuales estrategias de la publicidad (Buchloh, 1984), pudiéndose afirmar lo propio del montaje de atracciones de Eisenstein—. Lo que resulta extraño es que Bazin no haya teorizado sobre el

118 En el texto francés la referencia es (Bazin, 2011, p. 65).

119 Texto fuente: «Le montage ne joue dans leurs films pratiquement aucun rôle, sinon celui, purement négatif, d'élimination inévitable dans une réalité trop abondante. La caméra ne peut tout voir à la fois, mais ce qu'elle choisit de voir elle s'efforce du moins de n'en rien perdre. Ce qui compte pour Flaherty devant Nanouk chassant le phoque, c'est le rapport entre Nanouk et l'animal, l'ampleur réelle de l'attente. Le montage pourrait suggérer le temps, Flaherty se borne à nous *montrer* l'attente, la durée de la chasse est la substance même de l'image, son véritable objet. Dans le film, cet épisode ne comporte donc qu'un seul plan. Niera-t-on qu'il ne soit de ce fait beaucoup plus émouvant qu'un 'montage attraction' ?» (Bazin, 2011, p. 66).

120 Sobre el registro y el montaje de *Nanook*, véase el capítulo dedicado al documental de exploración en *Documentary* (Barnouw, 1993, pp. 33-51).

artificio en Flaherty o sobre los dudosos artilugios del neorrealismo italiano con el mismo espíritu crítico con el que examina la producción soviética. Zavattini, artífice principal del neorrealismo, considera que lo realizado hasta 1953 por el cine italiano es un tímido ensayo de lo que aspira a realizar la nueva «armada [de artistas] lista para atacar» (Zavattini, 2004 [1953], p. 43).¹²¹ El filme neorrealista del futuro —nos dice Zavattini— eliminará la fábula, el guion y los actores para centrarse exclusivamente en el presente continuo, en la pura actualidad (Zavattini, 2004 [1953], p. 48). Con el objetivo de ilustrar su método analítico-creativo, Zavattini escoge aleatoriamente la escena de una mujer comprando calzados para luego invitarnos a nosotros, sus lectores, a descubrir los complejos dispositivos simbólicos que se esconden detrás de esta simple situación de la vida cotidiana.¹²² Siguiendo el método de Zavattini, que consiste en colocar lo ordinario bajo la lente del microscopio, nosotros nos preguntamos: ¿Cuánto es el jornal del inmigrante que atiende el negocio en Porta Portese? ¿Qué están haciendo en Oriente los indigentes asiáticos que seguramente construyeron el zapato? ¿Cuál la situación de la curtiembre que produce el cuero? ¿Cuál la condición de la res?, etc. El método sugerido por Zavattini nos empuja a desandar el camino que recorrieron las personas y las mercancías antes de presentarse ante nosotros en un encuentro fortuito, transitándolo en sentido contrario para recrear los procesos formativos extraviados (políticos, económicos, psicológicos, climatológicos, etc.) que constituyeron las cosas y que permitirán, al ser develados, comprender su presente.¹²³ Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre el neorrealismo marxista (irrealizado) de Zavattini y el neorrealismo fenomenológico de Bazin? Bazin nos responde:

La originalidad del neorrealismo italiano, con relación a las principales escuelas realistas anteriores y a la escuela soviética, consiste en no subordinar la realidad a ningún apriorismo. Incluso la teoría del *Kinoglass* de Dziga Ver-

121 Las declaraciones de Zavattini coinciden con el desarrollo de su proyecto de «diario cinematográfico», del cual acabaría realizando una única entrega titulada *Amor en la ciudad*, filme dividido en episodios dirigidos por Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli y Dino Risi (Cfr. en filmografía: Zavattini et al., 1953).

122 Sobre Zavattini, Buñuel nos dice: «La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino» (Buñuel, 1982, p. 185).

123 El procedimiento analítico es similar al que implementa Marx en «El carácter fetichista de la mercancía y su secreto» (Marx, 2008). Tom Tykwer traduce parcialmente este método deductivo en su cortometraje *El hombre en las cosas* (Tykwer, 2008), realizado como parte del proyecto más amplio de Alexander Kluge sobre Eisenstein y Marx (Cfr. *Noticias de la antigüedad ideológica*, Kluge, 2008). Véanse también los apuntes de Eisenstein sobre *Cómo rodar El Capital de Marx* (Eisenstein, 2009).

to no utilizaba la realidad bruta de los documentales más que para ordenarla sobre el espectro dialéctico del montaje. Desde otro punto de vista, el teatro, incluso realista, dispone de la realidad en función de estructuras dramáticas y espectaculares. Ya sea para servir los intereses de una tesis ideológica, de una idea moral o de una acción dramática, el realismo subordina a existencias trascendentes su mayor recurso a la realidad. El neorrealismo no conoce más que la inmanencia. Es tan solo de su aspecto, de la apariencia de los seres y del mundo, de donde pretende deducir *a posteriori* las enseñanzas que encierran. El neorrealismo es una fenomenología (Bazin, 2004, p. 347).¹²⁴

Desde nuestro punto de vista, en toda mirada existe un apriorismo que está cifrado en lo que ella tolera. La selección de acontecimientos realizada espontáneamente por cualquier mirada es en sí un acento que, volcado sobre su objeto, pone en evidencia la subjetividad del observador. El detenimiento de la mirada —sobre qué posarse y durante cuánto tiempo— se presenta como una colisión entre la coyuntura y la voluntad consciente o inconsciente de quien mira, como una conflagración entre fuerzas encontradas que dirimen sus controversias calladamente en su interior. En el cine, la mirada del autor, en su mínima expresión, se transforma en el encuadre y los cortes del filme, o bien en las superficies escogidas y los instantes omitidos (los parpadeos). ¿Cuáles son las partes y los trances de los cuerpos que se evocan y cuáles se olvidan? ¿Cuáles los escenarios y los instantes escogidos? Sobre esto, Bazin nos responde:

Los cortes que la lógica exige podrían ser, todo lo más, descriptivos; la planificación no debe añadir nada a la realidad que subsiste. Si participa en el sentido del film, como en el caso de Rossellini, es porque los vacíos, los huecos, las partes del suceso que se permite que ignoremos son de una naturaleza concreta: piedras que faltan en el edificio. Tampoco en la vida sabemos todo lo que les pasa a los otros. La elipsis es, en el montaje clásico, un efecto de estilo; en Rossellini es una laguna de la realidad, o más bien, una laguna del conocimiento, que es por naturaleza limitado (Bazin, 2004, p. 348).¹²⁵

124 Texto fuente: «L'originalité du néo-réalisme italien par rapport aux principales écoles réalistes antérieures et à l'école soviétique, c'est de ne point subordonner la réalité à quelque point de vue à priori. Même la théorie du Kino-glass de Dziga-Vertov n'utilisait la réalité brute des actualités que pour l'ordonner sur le spectre dialectique du montage. D'un autre point de vue, le théâtre, même réaliste, dispose de la réalité en fonction des structures dramatiques et spectaculaires. Que ce soit pour servir les intérêts de la thèse idéologique, de l'idée morale ou de l'action dramatique, le réalisme subordonne ses emprunts à la réalité, à des exigences transcendentes. Le néo-réalisme ne connaît que l'immanence. C'est du seul aspect, de la pure apparence des êtres et du monde, qu'il entend à posteriori déduire les enseignements qu'ils recèlent. Il est une phénoménologie» (Bazin, 2011, p. 314).

125 Texto fuente: «Elle se doit de respecter la durée vraie de l'événement. Les coupures que la logique exige ne sauraient être tout au plus que descriptives ; le découpage ne doit en aucune façon ajouter quelque chose à la réalité qui subsiste. S'il participe au sens du film comme chez Rossellini, c'est alors que les vides, les parties de l'événement qu'on nous laisse ignorer sont eux-mêmes d'une nature concrète : des pierres, qui manquent à l'édifice. Ainsi dans la vie ne savons-nous pas tout de

Si bien el eslogan de los neorrealistas dice «la realidad nos habla», cada adepto escucha diferentes voces.¹²⁶ Bazin y Zavattini responden a distintos mandatos internos cuando deciden en qué momento clausurar la cadena de interrogantes que suscitan los fenómenos observados que, para su comprensión, remiten siempre a un nuevo fenómeno. Como afirmamos en nuestra introducción, si concebimos la mirada como el desplome perceptivo del observador sobre una inmensidad de datos, o como su caída en un abismo de información, corresponde interrogarnos sobre los criterios analíticos que aplicamos para establecer los cortes en nuestras «muestras de realidad» que, por una parte, nos ahorren el extravío en impresiones inabarcables y, por otra parte, nos permitan sortear el peligro de quedarnos esterilizados por el recato.¹²⁷ Dada la innegable complejidad de un simple fragmento de la vida cotidiana, ¿cuántas generaciones de razonamientos enlazados en forma de imágenes, o cuántas oraciones subordinadas y digresiones debemos dedicar, más allá de la vendedora de zapatos, para alcanzar a responder suficientemente lo que está ocurriendo en la tienda sin recaer en la abstracción, o bien para develar la abstracción que constituye en sí mismo un vendedor de calzados? Esta decisión es la que determina la injerencia de uno en el mundo o del mundo en uno y es la que marca, a su vez, las diferencias entre el estilo ascético de Bazin y el proyecto de un neorrealismo lanzado hacia los hechos que, pocos años después de la publicación de los textos analizados, comenzaría a realizarse en obras como *Accattone* (Pasolini, 1961), *La batalla de Argel* (Pontecorvo, 1966), *La China está cerca* (Bellocchio, 1967), *El pueblo de Calabria ha levantado la cabeza* (Bellocchio, 1969), entre otras.¹²⁸

ce qu'il advient aux autres. L'ellipse dans le montage classique est un effet de style ; chez Rossellini elle est une lacune de la réalité ou plutôt de la connaissance que nous en avons et qui est par nature limitée» (Bazin, 2011, pp. 315-316).

126 Pasolini desarrolla esta idea en *Discurso sobre el plano secuencia en el cine* (Pasolini, 1971), en *Cine de poesía contra cine de Prosa* (Pasolini, 1970) y fundamentalmente en *Empirismo Erético* (Pasolini, 1991).

127 En un simple fotograma capturado aleatoriamente en la calle, Tom Tykwer aísla y resume el árbol genealógico de 18 elementos: 1) un edificio; 2) una falda de manga única; 3) dos botas de cuero ; 4) una cartera de cuero; 5) dos placas de mediciones; 6) un portero eléctrico; 7) una cerradura cilíndrica; 8) una rejilla de hierro forjado; 9) dos placas de instalaciones de gas y agua; 10) un sinfín de adoquines de piedra natural; 11) cordón de hormigón; 12) baldosas de acera; 13) cajas de sumideros ; 14) tapas de hierro forjado; 15) señal de tránsito; 16) goma de mascar; 17) colillas de cigarrillos; y 18) grafitis (Cfr. *El hombre en las cosas*, Tykwer, 2008).

128 Habiendo realizado *Los olvidados* en 1959 (Bunuel, 1950), Buñuel se refiere a los filmes italianos de posguerra en los siguientes términos: «El neorrealismo no ha hecho nada para resaltar en sus filmes lo que es propio del cine [...], el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos sirve todo ese ropaje

2.3 El coeficiente de irrealidad

Obedeciendo al mismo impulso por encontrar la quintaescencia que empujó a Balázs a hablar de «la oculta cualidad figurativa de las cosas» y a Bazin del «complejo de la momia», Mitry nos dice que el cine tiende a reducir la separación entre lo real y lo irreal (Cfr. Mitry, 2002, pp. 499-560). En el cine, según Mitry, lo real y lo fantástico se presentan como diferentes aspectos de una misma cosa. Desde el punto de vista realista del teórico francés, para quien el azar es la medida de nuestra ignorancia y la única realidad es el mundo físico, lo fantástico es simplemente aquello que la conciencia no ha embalsamado todavía. En el mundo del cine, lo real absorbe a lo fantástico desmontando quimeras. Citando a Federico Engels, Mitry argumenta que el cine cumpliría su misión «destruyendo las ilusiones convencionales» del mundo burgués (Mitry, 2002, p. 503).¹²⁹ El paradigma del realismo en el cine de Mitry es *El acorazado Potemkin*, porque capta el «hecho» y el «sentido» del tema tratado. Tal cosa es posible porque Eisenstein, al margen de su genio, reflexiona sobre el presente y cuenta con un coro de circunstancias que hablan por él: los prole-

de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? [...]. El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro. || “Lo más admirable de lo fantástico —ha dicho André Bretón— es que lo fantástico no existe. Todo es real”. [...] [Para un neorrealista] un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y sus estado de ánimo quieren verlo» (Buñuel, 1982, pp. 185-186). Véanse también los comentarios de Buñuel sobre el neorrealismo en *Conversaciones con Buñuel* (Aub, 1985, pp. 126-127).

129 En una revista republicana de 1933 se tradujo el texto completo de la carta de Engels que cita Mitry. Comentando una novela de corte socialista publicada por Minna Kaustsky, Engels realiza algunas observaciones críticas sobre el carácter tendencioso de la escritura: «La raíz de este defecto hay que buscarla en la novela misma [de Kaustsky]. Sin duda, usted experimentaba la necesidad de hacer una declaración pública de sus opiniones frente al mundo entero. Pero esto ya lo hizo antes y no tenía necesidad de repetirlo bajo la misma forma. Yo **no estoy contra la poesía tendenciosa** como tal. El padre de la tragedia, Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, han sido dos poetas manifiestamente tendenciosos. Lo mismo Dante y Cervantes. Y el mérito mayor de *Malicia y amor*, de Schiller, es ser el primer drama alemán político y tendencioso. Los escritores rusos y noruegos contemporáneos que escriben excelentes novelas, son todos, sin excepción, tendenciosos. **Pero yo creo que la tendencia debe derivar de la situación y de la acción misma, sin que se necesite poner el dedo encima y sin que el autor se crea obligado a ofrecer al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe.** [...] Una novela socialista tendenciosa, a mi juicio, llena su cometido describiendo cuidadosamente las relaciones reales, *destruyendo las ilusiones convencionales* sobre el carácter de estas relaciones, quebrantando el optimismo del mundo burgués, sembrando la duda sobre la naturaleza mudable del régimen existente —aunque el autor no proponga ninguna solución y a veces no tome abiertamente partido» (Engels, 1933 [1835]) [resaltado nuestro].

tarios que habían protagonizado los sucesos, los activistas que lo habían conducido, la revolución que fue producto de ellos, los escenarios donde acaecieron los hechos y fundamentalmente los rostros, las manos y las miradas de quienes padecieron las represiones o empuñaron las armas. La condición *sine qua non* del realismo cinematográfico, nos dice Mitry, consiste en abordar circunstancias inmediatas, que son las únicas que ponen a disposición de los artistas, por proximidad, los elementos necesarios para descifrar el sentido que las anima. El realismo no requiere de una fidelidad rectal a las apariencias, es decir, no exige la copia o reproducción ascética de los sucesos tal cual acontecen en el devenir de la vida cotidiana —el calco del *Cinéma Vérité* americano de Robert Drew, Richard Leacock, The Maysles Brothers, entre otros—,¹³⁰ sino abocarse principalmente a transmitir lo esencial: «tal es la lección de un realismo bien entendido: producir antes que reproducir, a condición de descubrir el sentido» (Mitry, 2002, p. 505).

Desde esta perspectiva, Mitry identifica como realistas no solo las obras que tergiversan ciertos hechos históricos en función de transmitir lo «esencial» de una problemática, como es el caso de *El acorazado Potemkin*; también incluye en esta categoría filmes producidos por autores surrealistas como Luis Buñuel, porque estos trabajos, nos dice Mitry, hablan de hechos concretos e inmediatos aunque apelen a fantasmagorías para transmitir lo «esencial» —recordemos que para Mitry lo fantástico no es una instancia esotérica de la vida, sino simplemente aquellos datos de la realidad que todavía no alcanzamos a entender—. Distinto es el caso del melodrama neorrealista, que para Mitry es síntoma de la degradación del realismo, porque en él todo se entiende y justifica a través de realidades en sí, como ocurre también —agregamos nosotros— en la «fenomenología» de Bazin («Die Rose ist ohne warum; // Sie blühet, weil Sie blühet», Silesius, 2005, p. 34). Siguiendo el mismo razonamiento, Mitry califica de «irrealista» la obra de Bresson, porque en ella los conceptos clave, que constituyen el eje de la narración, son presentados como preexistentes a las circunstancias históricas que exhibe el filme e incluso a la propia experiencia que genera su discurso (Mitry, 2002, p. 500). Por ejemplo —agregamos

130 En el contexto del registro distanciado del *Cinéma Vérité* americano, destacamos los filmes *What's Happening! The Beatles in the USA* (Maysles, 1964), *Salesman* (Maysles, 1968) y la sorprendente *Grey Gardens* (Maysles, 1975) que, a través de la alquimia entre la locura de los personajes retratados y el recato de quienes los graban, produce extrañas identificaciones con uno y otro registro del relato. En relación a los textos, destaca el compendio de Mamber (1974) sobre la vertiente americana, y el libro de Issari (1971) sobre la génesis del género.

nosotros— siendo el mal en sus diferentes manifestaciones un tema recurrente en la obra de Bresson, en sus trabajos no se encuentran circunstancias que expliquen los orígenes de la maldad sino simplemente su presencia. Los filmes de Bresson versan sobre la dinámica del mal, pero no abundan en detalles contextuales que justifiquen los orígenes de la forma de actuar de los personajes. Bresson generalmente exhibe procesos vitales que transitan los términos medios de un desarrollo del cual ignoramos su procedencia, e incluso cuando el proceso termina lo hace también de manera intempestiva. En *El diablo probablemente* (Bresson, 1977) el personaje muere interrumpiendo una frase, y en *Mouchette* (Bresson, 1967) la niña termina con su propia vida mediante un juego de azar. El método de Bresson consiste en reemplazar lo sustancial por lo accesorio: sus filmes tienden a mostrar el instante anterior o posterior de los sucesos principales, o bien lo que ocurre a los costados del espacio central. En un combate de caballeros, en lugar del impacto de las lanzas, la cámara muestra el tropiezo de los animales o las miradas de quienes observan (Cfr. *Lancelot du Lac*, Bresson, 1974). En un asesinato, la cámara se detiene en un perro que huye (Cfr. *El dinero*, 1983). Esta omisión de formas completas, de orígenes y de finales, de explicaciones sociológicas o psicológicas, en la cual Mitry advierte un error inadmisibles, desde nuestro punto de vista constituye una posición coherente del autor, más allá de que estemos o no de acuerdo con ella. Bresson encuentra el mal más allá de las circunstancias concretas, como un rasgo trascendental que encarna en cualquier individuo y se proyecta sobre todos sus actos, al margen de su etnia, clase social o nivel educativo. Evidentemente, toda obra parte de una serie de presupuestos (el contexto cultural en el cual se desarrolla, el lenguaje común, el entendimiento de conceptos elementales, etc.). Si pretendiese ser autosuficiente y definir rigurosamente todos los elementos que emplea en su discurso, la obra se vería obligada a trazar un atlas universal semejante al poema de Michael Drayton (1876), un mapa a escala real en el cual la representación coincida en todos sus aspectos con lo representado.¹³¹

131 Esta idea se encuentra en diversos autores: a) Charles Peirce: «Si el mapa de una isla se deposita en el suelo de la misma, debe haber, en circunstancias ordinarias, una posición o punto, esté éste marcado en el mapa o no lo esté, que representa exactamente ese mismo punto del mapa» (Peirce, 1974, p. 23);* b) Lewis Carroll: «[...] ¡Nosotros hicimos un mapa del país en escala uno a uno!» || “Y lo usaron realmente?”, pregunté. || “No lo desplegamos todavía”, dijo Mein Herr: “los campesinos se opusieron: ¡dijeron que cubriría toda la región y acabaría con la luz del sol! Así que ahora usamos el mismo territorio como su propio mapa, y te aseguro que funciona bastante bien [...]”» (Carroll, 1893, p. 169);** c) Jorge Luis Borges: «En aquel imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil

Los filmes de Bresson parten de ciertos axiomas que movilizan a sus personajes como si se tratase de un estricto sistema teórico basado en inferencias. Difícilmente podamos imaginarnos algún personaje de Bresson con un destino diferente al que se encuentra preanunciado en su semblante: cada elemento del filme no tiene otra opción que estar allí para padecer las circunstancias que lo afectarán. Esto acontece porque los objetos y las personas, en los filmes de Bresson, no son solo producto de sus circunstancias sino primordialmente agentes de ellas. La niña Mouchette, cruzando el campo en una noche tempestuosa, intenta escapar de las sugerencias procazes de un cazador que recoge sus cepos, pero lo hace con una serie de acrobacias que parecen representar un juego consentido. Cuando el cazador la aprisiona contra el suelo para deshonrarla, Mouchette se resiste agitando los brazos durante algunos instantes pero, finalmente, sus dedos sujetan al agresor comprimiéndolo contra sus senos.¹³² Mouchette trae el barro en sus zapatos a la casa de una anciana y lo refriega deliberadamente en la alfombra de la sala en respuesta a una mirada maliciosa que recibe. La anciana, observándola, dice a Mouchette: «¿Has pensado en la muerte? [...] Eres mala Mouchette. ¿No lo entiendes? El mal anida en tus ojos». La niña se suicida arrojándose al arrollo que cruza la aldea (Cfr. *Mouchette*, Bresson, 1967). En *El dinero* (Bresson, 1983), un billete falso transita automáticamente a través de una serie de manos que generan un movimiento irrefrenable como el de las rocas arrastradas por el río o un alud en la montaña.¹³³ Cuando el movimiento comienza, quien lo observa, desde afuera o desde adentro, puede adivinar cómo terminará todo. Si hay algo especialmente revulsivo en los filmes de Bresson, está relacionado, desde nuestro punto de vista, con el hecho de que sus obras prueban que numerosas circunstancias denigrantes de nuestra vida ordinaria, a las que nos creemos arrastrados por el contexto, realizan también un deseo íntimo.¹³⁴

y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas» (Borges, 1984a, p. 847). || Textos fuente: *«On a map of an island laid down upon the soil of that island there must, under all ordinary circumstances, be some position, some point, marked or not, that represent qua place on the map, the very same point qua place on the island» (Peirce, 1994, cp. 230). || ** «— [...] We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!» || “Have you used it much?” I enquired. || “It has never been spread out, yet”, said Mein Herr: “the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well!” (Carrol, 1893, p. 169).

132 Véase la cronofotografía de *Mouchette* (Bresson, 1967) al final del capítulo.

133 El guion de *L'argent* (Bresson, 1983) está inspirado en el cuento *El billete falso* de Tolstoi.

134 A propósito de esta idea, recordamos la escena final de *Pickpocket* (Bresson, 1959), en la cual Jean y el carterista se abrazan a través de las rejas de la prisión: «Oh Jean, para llegar hasta ti... qué extraños caminos tuve que tomar». Bresson desarrolla admirablemente esta tesis a través

Por el contrario, los filmes de Buñuel, motivados por la dinámica del inconsciente, distinta del cálculo matemático, se desenvuelven a través de difusos desplazamientos y condensaciones de sentido.¹³⁵ Los personajes de Buñuel, más allá del determinismo elemental de cualquier situación, pueden aspirar a que un gesto de la voluntad o del azar cambie su destino, aunque este cambio los lleve a un estado tan absurdo como el anterior. El espectador es invitado a imaginar diferentes horizontes de posibilidades, al margen de que el destino (el filme) confirme la pertenencia de todas las opciones al mismo círculo siniestro. De esta manera, *El fantasma de la libertad* (Buñuel, 1974) se construye sobre una sucesión de recorridos aleatorios, de encuentros fortuitos que siguen los avatares de una simple circunstancia que desencadena otra imprevista, y así sucesivamente. Por ejemplo, un pederasta moderado aborda a dos niñas en un parque infantil y les obsequia un conjunto de fotos aparentemente obscenas. La cámara marcha con las niñas que llevan las imágenes a sus padres. Aquella noche, desde la cama, mientras intenta olvidar los percances y conciliar el sueño, el padre observa un avestruz cruzando repentinamente todo el ancho de su pieza. A primera hora de la mañana visita a su doctor para comentarle el trastorno. Una vez en el consultorio, la cámara abandona súbitamente estas circunstancias para escaparse con la secretaria del médico, quien debe emprender un viaje repentino por una urgencia familiar. En el camino

del retrato de los verdugos, que en sus obras aparecen casi siempre como un *medio* de sus víctimas para alcanzar la redención.

135 Para documentar las diferencias entre Bresson y Buñuel, traemos a colación los métodos de trabajo de uno y otro. En sus memorias, Buñuel describe la manera en la que construyeron el guion de *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929): «Escribimos el guion [con Dalí] en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué. [...] Uno decía, por ejemplo, “El hombre saca un contrabajo”. “No”, respondía el otro. Y el que había propuesto la idea aceptaba de inmediato la negativa. [...] Por el contrario, cuando la imagen que uno proponía era aceptada por el otro, inmediatamente nos parecía luminosa, indiscutible y al momento entraba en el guion» (Buñuel, 1983, p. 103). En otro orden, resaltamos algunos textos del libro de notas de Bresson: «Controlar la precisión. Ser yo mismo un instrumento de precisión» (Bresson, 2002, p. 15);* «El cinematógrafo es una escritura con imágenes, en movimiento y con sonidos» (Bresson, 2002, p. 17);** «Película de cinematógrafo en la que las imágenes, como las palabras del diccionario, no tienen poder y valor más que por su posición y relación» (Bresson, 2002, p. 20);*** «Modelos que se vuelven automáticos (todo pesado, medido, cronometrado, repetido diez, veinte veces), y son soltados en medio de los acontecimientos de tu película; sus relaciones con las personas y con los objetos que les rodean serán *precisas*, porque no serán *pensadas*» (Bresson, 2002, p. 29).**** || Textos fuente: * «Contrôler la précision. Être moi-même un instrument de précision» (Bresson, 1988, p. 15). ||** «Le cinématographe est une écriture avec des images en mouvement et des sons» (Bresson, 1988, p. 18) || *** «Film de cinématographe où les images, comme les mots du dictionnaire, n'ont de pouvoir et de valeur que par leurs position et relation» (Bresson, 1988, p. 22). || **** «Modèles devenus automatiques (tout pesé, mesuré, minuté, répété dix, vingt fois) et lâchés au milieu des événements de ton film, leurs rapports avec les personnes et les objets autour d'eux seront *justes*, parce qu'ils ne seront pas *pensés*» (Bresson, 1988, pp. 34-35).

hacia su destino, la mujer pasa la noche en una posada donde encuentra, circunstancialmente, a cuatro monjes carmelitas que fuman habanos y beben whisky, a una pareja sadomasoquista que se azota en público, a dos parientes incestuosos y a un profesor de policías. La cámara marcha entonces con el profesor para acompañarlo al encuentro con cierta familia que almuerza en el baño y defeca en la cocina, y seguirlo finalmente a una clase en la cual enseña educación cívica a los cadetes de gendarmería. Entonces uno de los alumnos debe salir antes de hora y la cámara se retira con él, etc. La cámara captura imágenes con el mismo nivel de arbitrariedad y precisión que un francotirador escoge a sus víctimas desde la torre más alta de la ciudad, viendo a las personas desplazarse «como gusanos sobre el suelo, dignos de ser aplastados con el pie» (*Él*, Buñuel, 1953). Los personajes de Buñuel se desenvuelven en un ambiente en el cual todo es irrisorio, pero donde los hechos acontecen, sin embargo, como si fuesen producto de una rigurosa etiqueta o de un reglamento estricto que nadie concibe la posibilidad de cuestionar. Por ejemplo, en *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962) los comensales, por circunstancias inaprensibles, no pueden abandonar la casa en donde se ha realizado una cena. Buñuel, desde el surrealismo, evidentemente renuncia a cualquier tipo de justificaciones. La obra de Buñuel parte también de ciertos apriorismos sobre los cuales se diseña el discurso: *a)* objetos y personas tienden a estar *fuera de lugar* (posiciones y sincronismos imposibles); *b)* las personas son *ridículas* —en el sentido de extravagancia e irregularidad—; *c)* las personas son *discordantes* —en el sentido de aceptar lo que rechazan o desear lo que detestan—; etc. En Bresson encontramos lo propio: por una parte, el mal anida en las personas, en el sentido de una fuerza autodestructora inevitable que los conduce hacia el abismo; por otra parte, a través de este abismo, paradójicamente, los personajes se redimen (en el sentido de alcanzar cierta gracia o plenitud). ¿Por qué entonces Mitry, que es la causa de nuestra digresión sobre Buñuel y Bresson, ubica los trabajos del primero en la categoría de obras realistas y la del segundo, con cierto desprecio, entre los irrealistas?

El teórico francés reniega de las construcciones discursivas que se encuentran apoyadas en estructuras rígidas o que son producto del cálculo. En otras palabras, la libertad con la que crece una rama, evitando las líneas rectas, o la suavidad con la que se desplaza una nube, sin saltos abruptos, deberían tomarse como modelos para la transición dramática del filme. La «inmediatez» a la que se refiere Mitry como condición *sine qua non* de la producción cinematográfica no es solo

temporal, en el sentido de que el cine debe abocarse a narrar hechos contemporáneos, sino inmediatez en el sentido de la fotografía analógica que permite transmitir circunstancias más allá de los códigos de los lenguajes convencionales (Mitry, 2002, p. 556). Cuando el discurso del cine se satura de signos convencionales con el objetivo de construir silogismos recae, desde el punto de vista de Mitry, en algo que se encuentra fuera de su naturaleza, porque las nubes —en tanto imagen— no se desplazan respetando necesariamente las fórmulas físicas. Por ejemplo, en el caso de *El acorazado Potemkin*, la metonimia de los quevedos de Smirnov caídos —el oficial del barco que obliga los marineros a comer carne podrida—, el piano de la sala de oficiales aplastado por las botas de los marineros, la caída de la cruz y, aún más, el uso de las esculturas de los leones, ofrecen una doble lectura: por una parte, aquella que se nos presenta como el devenir natural de la revuelta; por otra parte, nos dice Mitry, las figuras manidas pretenden transmitir un segundo mensaje más elaborado, otorgándole a las imágenes el estatus de símbolos convencionales de asimilación diferida:

Con frecuencia se habla del envejecimiento de las metáforas. Pero a menos que se convierta en un cliché banal —cosa que en el cine *no debe* ocurrir nunca porque el empleo de signos fijos está prohibido— una metáfora sólo envejece en función de su artificialidad. Lo natural no envejece jamás. Lo difícil, por lo tanto, es actuar de modo que, siendo completamente original, la metáfora sea natural, es decir, se halle en relación directa con el suceso que la fundamenta; que esté —ya lo hemos dicho en relación al montaje— *implicada por él* y no *aplicada sobre él*. [...] Como en toda poética, los filmes válidos crean metáforas basadas en relaciones imprevistas: de ahí el ejercicio necesario de un espíritu libre. Es preciso, además, que esas metáforas, oscuras en apariencia, debido a su novedad, sean descifrables y que sus desciframiento ponga de manifiesto una forma inexplorada quizá, pero cargada de una verdad inalterable. Es preciso que en un mismo impulso estén ligadas la objetividad de la mirada y la subjetividad de la visión (Mitry, 2002, pp. 556-557).¹³⁶

Mitry encuentra también este desperfecto en ciertas obras de Bergman y Antonioni donde la connotación antecede a la denotación, cuando en realidad en

136 Texto fuente: «On parle souvent du “ vieillissement ” des métaphores. Or, à moins qu'elle ne devienne un cliché banal — ce qui ne doit pas arriver au cinéma où l'usage des signes fixes est interdit —, une métaphore ne vieillit qu'à la mesure de son artifice. Le naturel ne vieillit jamais. Le difficile est donc de faire en sorte que, tout en étant originale, la métaphore soit naturelle, c'est-à-dire en rapport direct avec l'événement qui la fonde ; qu'elle soit — nous l'avons déjà dit à propos du montage — impliquée par lui et non pas appliquée sur lui. || [...] Comme en poétique, les films de valeur créent des métaphores fondées sur des relations imprévues, d'où l'exercice nécessaire d'un esprit délié. Encore faut-il que ces métaphores, obscures en apparence en raison de leur nouveauté, soient déchiffrables et que leur déchiffrement révèle une forme inexplorée, peut-être, mais forte d'une inaltérable vérité. Qu'en elles soient liées dans un même élan l'objectivité du regard et la subjectivité de la vision» (Mitry, 1965, pp. 451-452).

el cine sólo los hechos concretos pueden excusar el uso de pequeñas simbologías desprendidas de ellos, pero jamás a la inversa (Cfr. Mitry, 2002, pp. 470-472 y 518-521). De esta regla derivamos nosotros que la muerte representada por una partida de ajedrez en *El séptimo sello* (Bergman, 1957), el tanque de guerra vagando por las calles vacías de una pequeña aldea en *El silencio* (Bergman, 1963), el felpudo con el que se acuesta el desquiciado después de asesinar a una prostituta en *De la vida de las marionetas* (Bergman, 1980) y, especialmente, la impactante obertura de *Persona* (Bergman, 1966), que presenta imágenes fragmentarias de las patas vellosas de una tarántula, un cordero decapitado, la palma de una mano crucificada, un pene erecto y un niño acariciando la pantalla que exhibe el rostro de su madre, todas estas imágenes, entre otras, pertenecen a la colección de efectos alambicados o a la categoría de imagen-símbolo que el cine debería evitar, aunque se encuentren magistralmente realizadas; por el contrario, la escena onírica de los relojes sin agujas y el encuentro con un muerto que es uno mismo en *Fresas salvajes* (Bergman, 1957), o el sueño erótico de una pareja extraviada en una infinita sábana blanca en *De la vida de las marionetas* (Bergman, 1980), están plenamente justificados por la diégesis en la medida que se presenten como tales.

En Antonioni, el teórico francés cuestiona la representación del vacío o el sinsentido de sus personajes a través del recurso artificial de la duración —en otras palabras, cuestiona la representación del aburrimiento a través del aburrimiento—. ¹³⁷ El hastío, la apatía o el desencanto de los personajes no tienen que generar necesariamente hastío, apatía o desencanto en los espectadores. Pero lo que subraya Mitry como principal desperfecto es que Antonioni asume el vacío mental de sus protagonistas más allá de cualquier revisionismo crítico. Antonioni, agregamos nosotros, representa este vacío mediante la mimetización de las personas con su entorno, escogiendo generalmente el paisaje *a priori* y asignándole posteriormente una mirada. Siguiendo este procedimiento, los paisajes fabriles proyectan su alienación sobre Monica Vitti en *El desierto rojo* (Antonioni, 1964), las dislocaciones de la ciudad nos dan una pista del ánimo de Jeanne Moreau en *La noche* (Antonioni, 1961), y el desierto se presenta como el lugar apropiado para un desolado reportero

¹³⁷ El análisis de las obras de Antonioni está centrado en los filmes realizados a partir de *La Aventura* (Antonioni, 1960).

en proceso de vaciamiento de su identidad en *El pasajero* (Antonioni, 1975). Así como los personajes de Bresson son seres compungidos y los de Buñuel complejamente ridículos, los protagonistas de Antonioni son seres desesperanzados, apáticos, deslibidinizados. Los actores de Antonioni transmiten la impresión de haber sido instruidos como marionetas, sin que este método de actuación represente un distanciamiento deliberado sino la consecuencia de una precisión obsesiva que centra en el decorado la función esencial del relato.¹³⁸ El director trata a sus personajes con la ausencia de empatía y el distanciamiento formal que caracteriza también, con menor delicadeza e inteligencia, los filmes de Riefenstahl.¹³⁹ Sobre este tratamiento, Mitry nos dice en su texto «una cosa es captar la vida, y otra saber lo que la vida descubre» (Mitry, 2002, p. 519). Entonces le preguntamos al texto de Mitry, ¿Qué es lo que la vida descubre? ¿Cuál es la esencia que el cine, en su constricción sintética entre lo real y lo fantástico, nos debe revelar?¹⁴⁰

De hecho, la esencia no es nada más que la imagen a través de la cual el espíritu se representa una cosa provista de las cualidades de todas las cosas semejantes, la abstracción de estas cualidades gracias a la cual el juicio identifica o asimila esas cosas agrupándolas en una clase determinada. La blancura es la «esencia» —o la clase— de todas las cosas que son blancas. Pero la «blancura en sí» es un puro concepto. Es un imaginario concebido a partir de las cosas que son blancas, pero que de ninguna forma preexiste a estas cosas, aunque efectivamente las trascienda. Pero esta trascendencia es una trascendencia a posteriori y no a priori. Y como las cosas de nuestro entendimiento sólo son reales con relación a nosotros, la esencia de las cosas es una esencia para nosotros. No podría tener un sentido universal y absoluto (Mitry, 2002, p. 257).¹⁴¹

138 Cfr. *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema* (Antonioni, 2007).

139 Riefenstahl realiza los documentales *Olimpiada* (1938) y *El triunfo de la voluntad* (1935), mostrando los sucesos a través de sus rasgos formales sobresalientes. Quedándose en la superficie de los acontecimientos, aquellas imágenes, magníficamente integradas al espectáculo de la televisión de nuestros días en documentales de guerra, en realidad nos dicen muy poco sobre los temas importantes que estaban desenvolviéndose a través de ellos. Este tópico podría dilucidarse con un análisis exhaustivo de filmes/textos sobre cosas inanimadas, por ejemplo, la piedra: las escenas de Olimpia construida sobre las esculturas griegas (Riefenstahl, 1938), el último cortometraje de Antonioni sobre Miguel Ángel (Antonioni, 2004), *Brutalidad en piedra* (Kluge, 1961) sobre las construcciones que Albert Speer edificó para los nazis, etc. Otro abordaje sería hacer lo propio sobre los filmes íntegramente protagonizados por objetos —por ejemplo *El curso de las cosas* (Fischli & Weiss, 1987).

140 Hemos escogido realizar el recorrido del pensamiento de Mitry revisando sus críticas de obras y autores clásicos. Omitimos las largas disquisiciones que Mitry dedica a definir conceptos clave como «percepción», «realidad», «conciencia», etc., en diálogo con Bergson, Husserl y Sartre, entre otros, porque consideramos que estos conceptos quedan esclarecidos en el propio contexto sus argumentación crítica.

141 Texto fuente: «En fait, l'essence n'est rien de plus que l'image par laquelle l'esprit se représente une chose pourvue des qualités de toutes les choses semblables, l'a abstraction de ces qualités grâce à laquelle le jugement identifie ou assimile ces choses en les groupant dans une classe déterminée. La blancheur est l' 'essence' — ou la classe — de toutes les choses qui sont blanches. Mais la 'blancheur-en-soi' est un pur concept. C'est un imaginaire conçu à partir des choses qui

Centrándose en el sentido de la vista, hipotéticamente aislado del resto de percepciones, Bertrand Russell nos propone imaginar a dos hombres sentados en un cuarto, contemplando el entorno con sus propios ojos (Russell, 1915, pp. 111-112). Acomodados en sendas sillas, los hombres ven las semejanzas y diferencias entre las cosas que los rodean. Observan una mesa y ambos la llaman mesa, porque las diferencias entre lo que percibe uno y otro no alcanzan a tener suficiente importancia práctica como para relegar cada percepción a la boardilla de las impresiones subjetivas que carecen de «sentido común». Russell deduce que entre las dos perspectivas percibidas de la mesa pueden conjeturarse otras tantas no percibidas que resulten apropiadas o inapropiadas al sentido común. Siguiendo su procedimiento teórico, Russell concibe un sistema de perspectivas que estaría constituido por todos los posibles puntos de vista del universo; los mundos privados serían las vistas percibidas por cada hombre; las cosas (*physical things*) se conformarían por las intersecciones entre los mundos privados, o bien, en otras palabras, por las semejanzas prácticas que el sentido común encuentra entre las diferentes perspectivas de un mismo objeto. Así, habría tantas perspectivas como perceptores, y otras tantas que tendrían existencia material (*material existence*) aunque no hayan sido percibidas todavía. En este esquema, una «cosa» está constituida por el conjunto de aspectos dados en todos los mundos distintos. El estado ideal e hipotético de una cosa es aquel en el que alcanza su apariencia ideal, es decir, el conjunto de todos sus aspectos dados simultáneamente.¹⁴² La sofisticada y atractiva imagen virtual que se

sont blanches mais qui ne préexiste en aucune manière à ces choses, bien qu'il les transcende effectivement. Mais c'est une transcendence à posteriori et non à priori. Et comme les choses de notre entendement ne sont réelles que relativement à nous, l'essence des choses est une essence 'pour nous'. Elle ne saurait avoir un sens universel et absolu» (Mitry, 1965, pp. 213-214). || Deducimos que Mitry se refiere al «resto de significación» en Husserl, quien dice: «Veo un papel blanco y digo: un papel blanco, expresando con exacta adecuación solamente lo que veo. Y lo mismo en los juicios enteros. Veo que este papel es blanco y esto exactamente expreso diciendo: este papel es blanco. || [...] El papel es conocido como blanco, o mejor, como papel blanco, cuando decimos expresando la percepción: papel blanco. La intención de la palabra blanco sólo parcialmente coincide con el momento de color del objeto aparente; queda un resto en la significación, una forma que no encuentra en el fenómeno mismo nada en que confirmarse» (Husserl, 1982, p. 273).

142 El texto de Russell al que aludimos forma parte del capítulo/lectura IV «The World of Physics and the World of Sense», donde el autor desarrolla hipótesis para solucionar la dicotomía entre el mundo sensible y el mundo físico (Russell, 1915, pp. 101-126). En el desarrollo de su texto, Russell plantea tres problemas principales asociados a la conexión de lo físico y lo sensible, a saber: a) la construcción de las «cosas» permanentes o indestructibles —es decir, la problemática de la continuidad en el mundo físico—; b) la construcción del espacio único; c) la construcción del tiempo único. El texto citado corresponde a la solución del primer problema. Su definición de «aspecto» está localizada en el marco de la definición de «cosa» como «una cierta serie de aspectos, a saber, aquellos que comúnmente podría decirse que son de la cosa. Decir que cierto aspecto es un aspecto

desprende del texto de Russell está detrás de los conceptos de Mitry: los mundos privados conforman lo «real-percibido»; de las intersecciones surgen las «cosas concretas»; de las perspectivas posibles, aún no percibidas, se deducirían sus potenciales intersecciones, los contornos de todas las cosas viables y, por lo tanto, el horizonte de posibilidades del cine. De estos argumentos también deriva Mitry su definición de objetividad como «intersubjetividad generalizada» (Mitry, 2002, p. 258).¹⁴³ La imagen esencial del cine es aquella que agrupa las cualidades de todas las cosas semejantes en su especie. Por ejemplo, el desencaje, la ridiculez y la discordancia de los personajes de Buñuel son esenciales porque revelan aspectos comunes de la burguesía en formas que, hasta entonces, no han sido presentadas en el cine. Estos aspectos son revelados en el filme porque, siendo perceptibles, no habían sido hasta entonces advertidos, y son comunes porque se encuentran en las intersecciones de los mundos privados. No obstante, las ideas de Mitry sobre el «fiscalismo absoluto» (Mitry, 2002, p. 337) o «la única y profunda realidad del mundo físico» (Mitry, 2002, p. 253) no alcanzan a explicar suficientemente cómo se producen las revelaciones, o bien cómo adviene lo desconocido a través de las imágenes del cine que se dirigen a los «mundos privados» irrealizados.¹⁴⁴

de cierta cosa significará meramente que es uno de aquellos que, tomados en serie, son la cosa». Traducción propia. Texto fuente: «certain series of aspects, namely those which would commonly be said to be of the thing. To say that a certain aspect is an aspect of a certain thing will merely mean that it is one of those which, taken serially, are the thing» (Russell, 1915, p. 107)]. *El Aleph* de Borges (1984c) podría tomarse como un relato libremente inspirados en las ideas de Russell, así también como ciertos pasajes de los *Four Quartets* de T. S. Eliot (1963, pp. 173-200).

143 Texto fuente: «Inter-subjectivité généralisée» (Mitry, 1965, p. 214).

144 Texto fuente: Mitry (1965) emplea las expresiones «physicalisme absolu» (p. 277) o «l'unique et profonde réalité du monde physique» (p. 210) en su apartado «La conscience du Réel» (179-278), para definir su punto de vista en contra de las filosofías idealistas.

Imágenes de página 117:
Fotogramas de *Corazón Fiel* (Epstein, 1923).



Jean Epstein, *Coeur Fidèle*, 1923

Imágenes de página 119:
Fotogramas de *Corazón Fiel* (Epstein, 1923).



Jean Epstein, *Coeur Fidèle*, 1923

Imágenes de página 121:
Fotogramas de *Mouchette* (Bresson, 1967).



Robert Bresson, *Mouchette*, 1967

Imágenes de página 123:

Fotogramas de *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1928).



Carl Dreyer, *La Pasion de Juana de Arco*, 1928

Imágenes de página 125:

Fotogramas de *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1928).



Carl Dreyer, *La Pasion de Juana de Arco*, 1928

III
LA ANHELADA OBJETIVIDAD
DEL DOCUMENTAL

3.1. *El documental y su concepción de la historia*

Las teorías del cine de los años 1970 desplazan su eje de discusión, abandonando el debate acerca de las esencias y los rasgos distintivos del registro fílmico para centrarse ahora en la definición de dos grandes campos epistemológicos, dos vastas áreas de la representación fílmica que dibujan en su lábil frontera los límites entre ficción y realidad. Entre las numerosas definiciones de género —en el sentido de especies, clases o modos narrativos— vertidas por Nichols (1997) destaca precisamente, por su valor estamental, la demarcación de estos territorios.¹⁴⁵ Según Nichols, la ficción se desenvuelve en un mundo de ensueño vinculado al inconsciente del individuo, mientras el documental, asociado a lo real-fáctico, responde a cuestiones sociales vinculadas a la conciencia y al mundo histórico; la primera está localizada en el ámbito de la fantasía, mientras que la última se desarrolla «en la morada del yo y el superyó atentos a la realidad» (Nichols, 1997, p. 32).¹⁴⁶ Siguiendo a Nichols, la ficción puede identificarse con la elaboración de un argumento destinado al consumo privado, mientras que el documental sigue el guion de los hechos apelando a nociones consensuadas y a la respuesta pública. Estas sucintas ideas parecen encerrar casi todos los conflictos inherentes a la proporción de la deformación: ¿Cómo diferenciar, en el plano narrativo, la desdibujada línea que divide el mundo de ensueños de lo fáctico, lo legendario de lo histórico, lo privado de lo público?

Según Nichols, el documental se aboca al mundo histórico persiguiendo ideales de transparencia y autenticidad, comentando sucesos con artilugios retóricos que se vuelcan a sostener una visión lógica del mundo. Aun considerando el carácter heterogéneo de la producción documental, Nichols resalta como rasgo común la preocupación por la objetividad: «Objetividad significa informar de qué se ha hecho y se ha dicho en el mundo histórico, y si lo han dicho o hecho otros aparatos institucionales, sobre todo el Estado; objetividad significa retransmitir versiones oficiales con un mínimo de escepticismo o duda» (Nichols, 1997, p.

145 Para los conceptos clave y las citas literales, seguiremos también la edición original, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Nichols, 1991).

146 Texto fuente: «It operates where the reality-attentive ego and superego live» (Nichols, 1991, p. 4).

243).¹⁴⁷ No obstante, Nichols afirma también que las estrategias de representación objetiva —el registro distanciado que pretende obturar todas las formas de la subjetividad— no garantizan el acceso directo a los acontecimientos, en la medida que estos continúan siendo producto de una mirada sesgada por el recorte, la selección y los puntos de vista personales (presupuestos políticos, ideológicos, etc.) que el realizador transfiere inevitablemente al relato. Las estrategias narrativas que pretenden alcanzar la objetividad —nos dice Nichols— se caracterizan por esconder el proceso formativo del discurso, por negar el acceso del espectador a la instancia artificial del relato que permanece siempre escondida, camuflada bajo los efectos hipnóticos de las imágenes que pretenden imponer una versión unívoca sobre cómo sucedieron las cosas.

Nichols sintetiza en tres ítems los principales anhelos de objetividad del documental: *a*) la visión objetiva aspira al punto de vista omnisciente de la tercera persona, que se presenta como la antítesis del monólogo y la percepción subjetiva del mundo; *b*) la visión objetiva está siempre obsesionada por la neutralidad, por el estilo impersonal y desinteresado del relato; *c*) la visión objetiva se construye sobre el paradigma de la «obra abierta», ante la cual los espectadores pueden extraer sus propias conclusiones sobre los sucesos presentados (Nichols, 1997, pp. 251-252).¹⁴⁸ Del primer anhelo, Nichols nos dice que naufraga porque el registro documental no puede deslindar la mirada del autor del punto de vista de la cámara. De esta forma, todos los sucesos —incluso la visión subjetiva de los agentes sociales, de los entrevistados, etc.— estarían coaptados por el discurso en primera persona del autor y favorecerían *su* punto de vista incluso si hablasen en contra de él.

Sobre la visión desinteresada, Nichols afirma que se encuentra generalmente a resguardo del marco institucional de quien profiere el discurso: la productora, el canal televisivo, la distribuidoras, etc. En este caso, la supuesta objetividad suele encubrir —nos sugiere Nichols— los velados intereses de la propia institución. La tercera noción (la obra abierta), que se presenta como antítesis de la propaganda o

147 Texto fuente: «Objectivity means reporting what was said and done in the historical world, notably, the state, objectivity means passing on official accounts with a minimum of skepticism or doubt» (Nichols, 1997, p. 188).

148 En la edición original la referencia es (Nichols, 1991, p. 196).

del discurso persuasivo en general, también se revela —nos dice Nichols— como una alternativa de dudosa procedencia, en la medida que la propia retórica de este tipo de filmes encierra, más allá del estilo ascético del relato y su distanciamiento «científico» de los hechos descritos, el acento oculto de una mirada subjetiva, siempre al servicio de los puntos de vista del narrador o del contexto ideológico que él representa (Nichols, 1997, pp. 253-257).¹⁴⁹

Sobre los argumentos anteriores y sus pruebas, Nichols cimenta su teoría del matrimonio indisoluble entre lo histórico y lo legendario, y por lo tanto su escepticismo sobre las posibilidades de éxito de todo discurso pretendidamente objetivo. El núcleo del punto de vista de Nichols está construido, a nuestro criterio, sobre una serie de conceptos propios del estructuralismo francés. Barthes aborda en «De la historia a la realidad» (1994)¹⁵⁰ las correspondencias y discrepancias entre relatos ficticios e históricos analizando separadamente la enunciación, el enunciado y la significación de la escritura (en nuestras palabras, la enunciación en tanto «forma» de la escritura, el enunciado como los sujetos y predicados que se articulan en ella, y la significación como la ideología del relato en su conjunto). Sobre la enunciación en el escritura de la historia, Barthes afirma que «además del acontecimiento relatado [...], el discurso menciona el acto del informador [...] y la palabra del enunciante que a él se refiere» (Barthes, 1994, p. 164).¹⁵¹ En otros términos, el

149 Sobre el debate acerca de las posibilidades de existencia de un discurso objetivo en el relato audiovisual, pueden consultarse las discusiones explícitas entre Renov (1993), Winston (2008, pp. 161-165 y pp. 226-230) y Carroll (2003). En relación con los tres conceptos de objetividad que acabamos de mencionar, Carroll objeta la autorefutación de Nichols de la siguiente manera: a) sobre la tercera persona, Carroll afirma que, aun en el dudoso caso de que pueda identificarse la existencia de huellas pronominales en el relato audiovisual, estas no deberían tomarse como garantía de objetividad, en la medida de que un argumento objetivo puede expresarse a través de cualquier persona gramatical; b) sobre la mirada desinteresada, Carroll practica un juego retórico afirmando tácitamente que el concepto de objetividad de Nichols no es objetivo: las críticas a las instituciones anclan, según Carroll, en otra perspectiva institucional: ¿Cuál es el interés de Nichols? ¿Cuál el interés de un profesor de Film Studies? Ergo, si no existen casos de objetividad que permitan ilustrar la idea, el concepto mismo pierde razón de ser; c) sobre la obra abierta a la interpretación del espectador, Carroll desdén el hecho de que cada persona alcance sus conclusiones a través de razonamientos propios en lugar de coger el atajo de los pensamientos ajenos, pues el método tiene una importancia relativa para la lógica, a la cual interesa que los razonamientos sean acertados más allá del método con el que se hayan obtenido —la autonomía es para Carroll, como mucho, un estándar ético, no un objetivo epistemológico— (Cfr. Carroll, 2003, pp. 175-184). Véase también el concepto de objetividad en *Theorizing the moving image* (Carroll, 1996, p. 226-238).

150 Para los conceptos clave y las citas literales, nos remitiremos también al texto original (Barthes, 1984). El texto integral que citamos proviene de diversos artículos que Barthes publicó entre los años 1967 y 1968.

151 Texto fuente «[...] outre l'événement rapporté [...], le discours mentionne à la fois l'acte de l'informateur [...] et la parole de l'énonçant qui s'y réfère» (Barthes, 1984, p. 154).

narrador menciona explícitamente sus fuentes con expresiones semejantes a las que proliferan en esta misma tesis («como dijo Barthes», «según Nichols», etc.). Otro rasgo distintivo de la escritura histórica consiste, según Barthes, en el uso continuo de expresiones que actúan como organizadores temporales del relato («como hemos dicho», «ahora afirmamos», «más adelante trataremos»), incisos que ponen en evidencia «el roce de dos tiempos: el tiempo de la enunciación y el tiempo de la materia enunciada» (Barthes, 1994, p. 165).¹⁵² El cortocircuito entre el tiempo de la enunciación (tiempo papel) y el enunciado histórico (los hechos referidos) se salda de manera diversa: diez páginas pueden resumir treinta años en un capítulo y treinta siglos en otro.¹⁵³ Los incisos referidos tienen la doble función de expresar la subjetividad del enunciante y de desarticular la linealidad de los sucesos, desgranándolos a través del carácter predictivo de la palabra del narrador. Barthes destaca también que las expresiones que apuntan al lector («Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat // —Hypocrite lecteur,—», Baudelaire, 1987, pp. 38-39) son habitualmente inhibidas en el relato histórico, al igual que en la literatura en general. Los signos del enunciante («mon semblable, — mon frère!», Baudelaire, 1987, pp. 38-39), entre tanto, se destinan a cancelar su «persona pasional» para reemplazarla por la «persona objetiva» (Barthes, 1994, p. 168).¹⁵⁴ Así, la objetividad podría evaluarse por la atenuación de los signos y del carácter del enunciante, quien pretende, en su anhelo de objetividad, construir la ilusión de que los hechos se narran solos.

Sobre el enunciado histórico, Barthes resalta el proceso de digitalización al que son sometidos los contenidos, que abandonan el confuso magma originario

152 Texto fuente: «[...] le temps de l'énonciation et le temps de la matière énoncée» (Barthes, 1984, p. 155).

153 Observamos que el relato documental ha heredado ciertos incisos de la narración histórica, como la mención de las fuentes —caracterizada, por ejemplo, en el rótulo de una entrevista o en la presentación de documentos gráficos—, los incisos temporales que facilitan la organización cronológica del material —sugeridos tácitamente a través de elipsis centradas en los cambios de apariencia física de los personajes, o bien explícitamente narrados a través de intertítulos como «X años después» o «X años antes»—. Sobre el «tiempo papel», el mismo metraje fílmico puede comprimir milenios en pocos minutos (Cfr. *Cosmos*, Sagan, 1980), expandir indefinidamente un instante (Cfr. *24 Hours Psycho*, Gordon, 1993), conservar la duración «real» de los acontecimientos (Cfr. *Sleep*, Warhol, 1964) o presentar el vacío significativo del celuloide velado (Cfr. *Zen for Film*, Paik, 1962-1964). No obstante, el denominado «tiempo real» de la locución —en el texto leído o en el relato cinematográfico—, no existe como tal en el tiempo subjetivo del lector frente al libro, por lo cual, en este sentido, resultan superfluas las comparaciones entre el tiempo abierto de la lectura y el tiempo indexado del audiovisual.

154 El ejemplo de Baudelaire es nuestro.

para reaparecer estructurados en el relato como unidades clasificables, como relaciones dinámicas entre conjuntos de elementos. Estas unidades pueden ordenarse en «existentes» y «ocurrentes» (sujetos y predicados): «En Herodoto, los existentes se reducen a dinastías, príncipes, generales, soldados, pueblos o lugares, y los ocurrentes a acciones como devastar, someter, aliarse, salir en expedición, reinar, utilizar una estratagema, consultar al oráculo, etc.» (Barthes, 1994, pp. 169-170).¹⁵⁵ Existentes y ocurrentes pueden clasificarse, según el análisis de Barthes, como listas o colecciones.¹⁵⁶ En su argumentación, Barthes se detiene en aquello que denomina el «estatuto» del enunciado en su conjunto, que en las diversas categorías de relatos puede presentarse como negativo, asertivo o interrogativo. En cambio, en el relato histórico es preeminentemente asertivo: «se cuenta lo que ha sido, no lo que no ha sido o lo que ha sido dudoso. En resumen, el discurso histórico no conoce la negación (o lo hace muy raramente, de una manera excéntrica)» (Barthes, 1994, p. 171).¹⁵⁷ Especialmente significativa es la comparación de Barthes entre las modalidades asertivas del discurso histórico y las características de la enunciación del psicótico que, en su reflujo delirante, borrona las distinciones entre significado y significante.¹⁵⁸ En nuestras palabras, el psicótico que lea el rótulo «blanqueador»

155 Texto fuente: «[En] Hérodote, les existents se réduisent à des dynasties, des princes, des généraux, des soldats, des peuples et des lieux, et les occurrents à des actions telles que dévaster, asservir, s'allier, faire une expédition, régner, user d'un stratagème, consulter l'oracle, etc.» (Barthes, 1984, p. 159).

156 Las listas o colecciones a las que alude Barthes (1994) encuentran un punto de comparación en la estructura de géneros clásicos, en los estereotipos del héroe, etc. El documental, en su versión más banalizada —por no decir industrializada—, no escapa a estas categorías, en la medida que puede pensarse como una super-estructura que contiene, a su vez, un sinfín de géneros (documental-comedia, documental-tragedia, documental-musical, etc.). Para un análisis estructuralista del relato cinematográfico, pueden consultarse los ensayos sobre el lenguaje del cine de Peter Wollen (1972, 1976) y el artículo de John Fell «Vladimir Propp in Hollywood» (1977). Para una revisión crítica de los textos anteriores, véase el capítulo «The World Well Lost: From Structuralism to Relativism», de Ian Aitken (2001, pp. 91-132). Buñuel, en sus memorias, alude a una tabla infalible que diseñó por entretenimiento para representar la organización modular de la construcción dramática estándar de una obra producida en Hollywood. En dicha tabla, dadas dos escenas cualesquiera del filme, podía deducirse el devenir de la obra, incluidas las peripecias de cada personaje (Buñuel, 1983, p. 128).

157 Texto fuente: «On raconte ce qui a été, non ce qui n'a pas été ou ce qui a été douteux. En un mot, le discours historique ne connaît pas la négation (ou très rarement, d'une façon excentrique)» (Barthes, 1984, p. 161).

158 Sobre la enunciación en las psicosis, nos remitimos a las memorias de Schreber (1999) —pie-dra angular de Freud en sus estudios de los estados delirantes— para ver cómo se estructuran las percepciones externas e internas (imágenes, textos, sonidos) en sus «pensamientos». Sobre las imágenes, Schreber nos dice: «yo tengo la posibilidad de crear imágenes de todos los recuerdos de mi vida, de las personas, animales y plantas, de otros objetos naturales y utensilios de cualquier clase, mediante la vívida representación de ellos, con el resultado de que se hacen visibles en mi cabeza y también, según mi punto de vista, fuera de ella [...]. Puedo hacerlo con los fenómenos meteorológicos y con otros acontecimientos; puedo, por ejemplo, hacer que relampaguee o que truene»

puede mostrar cierta disposición a encontrar sus dientes blancos apenas usada la pasta dentífrica —en la medida que el rótulo de la pasta nada nos diga acerca su interpretación—, porque la estructura metafórica del lenguaje, en este contexto, se disgrega ante la primacía del referente (de los hechos aludidos) de la misma manera que en el relato histórico. Tal vez el sustrato delirante del discurso documental, que se inscribe en la tradición de los realismos, cumpla la misma función estructurante que tiene el delirio en las psicosis, donde generalmente mitiga la angustia que provoca la ausencia de un registro fundamental (una marca, un mojón) en el flujo indiferenciado de su realidad psíquica.

Sobre la significación —la ideología del relato en su conjunto—, Barthes (1994) resalta la ausencia de significado en las formas pretéritas de escritura de la historia, como los anales y las cronologías.¹⁵⁹ A partir de la constitución del discurso histórico, los hechos se encuentran organizados como índices en dos planos diferentes. Por una parte, el plano del sentido atribuido que el narrador concede a los hechos hilvanados en su relato; por otra parte, el plano trascendente del discurso que puede identificarse, según Barthes, como «la forma del significado» (Barthes, 1994, p. 174).¹⁶⁰ De esta manera, el «estilo» se transforma en la filosofía de la historia:¹⁶¹ en Herodoto —nos dice Barthes— la estructura narrativa plana, sin

(Schreber, 1999, pp. 218-219). Sobre las relaciones causales, Schreber nos dice, como ejemplo de su compulsión a pensar, que «precisamente en los días durante los cuales escribí estas líneas se está construyendo una nueva casa en el jardín del hospital y en uno de los cuartos cercanos al mío se está cambiando de lugar una estufa. Si veo los trabajos relacionados con ello, se me ocurre, por supuesto involuntariamente, el pensamiento: ese hombre o esos trabajadores hacen esto o aquello; si al mismo tiempo que aparece este pensamiento se pronuncia dentro de mis nervios un “porque sólo” (*warum nur*) o “por la razón de que” (*warum weil*), me veo obligado, de una manera muy difícil de recusar, a buscar la justificación de la causa y el fin de cada trabajo» (Schreber, 1999, pp. 216-217). A Schreber se le presentan con el mismo nivel de complejidad todas las circunstancias que resultarían triviales a un neurótico. Por ejemplo, encuentra un hombre que se llama «Schneider» (cortador) y se pregunta ¿Por qué? Y nos indica que sus nervios «pierden la paz» ante la pregunta involuntaria por la causa. «Sí, el hombre se llama Schneider porque también su padre se llamó Schneider. Pero mis nervios no alcanzan verdadero sosiego con esta respuesta trivial. Con ella se encadena un nuevo proceso de pensamiento acerca de las razones por las cuales se introdujeron los apelativos entre los hombres; sobre las formas con que aparecieron en distintos pueblos y en distintas épocas, y sobre los distintos aspectos (rango, linaje, cualidades corporales específicas, etc.) de donde fueron preferentemente tomados. Es así como una percepción sumamente simple se convierte, bajo la presión de la compulsión a pensar, en punto de partida para un trabajo intelectual de gran amplitud, que en la mayoría de los casos no resulta enteramente infructuoso» (Schreber, 1999, p. 218).

159 Sobre las formas de la crónica y los anales, véase el capítulo «El valor de la narrativa en la representación de la realidad» (White, 1992, pp. 17-40). Versión original: (White, 1987, pp. 26-57).

160 Texto fuente: «la forme du signifié» (Barthes, 1984, p. 163).

161 Barthes se cuida de no emplear el término «estilo», de connotaciones diversas. Nosotros lo

cierres anecdóticos o con descripciones cortadas, refleja transitivamente el destino incierto sometido a la voluntad de los dioses; en nuestro tiempo, la organización de los hechos en perfectas cadenas causales respondería a la obsesión positiva de explicar la serie. Desde esta perspectiva, el discurso histórico se constituye, según Barthes, como una «elaboración ideológica» (Barthes, 1994, p. 175).¹⁶² En un veredicto contundente, refiriéndose a la escritura de la historia como una tautología, Barthes nos dice:

El hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística (como término de un discurso), y, no obstante, todo sucede como si esa existencia no fuera más que la «copia» pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la «realidad». Este discurso es, sin duda, el único en cual el referente se ve como exterior al discurso, sin que jamás, sin embargo, sea posible acercarse a él fuera del discurso. De manera que habría que interrogarse con más precisión sobre el lugar de la «realidad» en la estructura discursiva. [...] Como todo discurso con pretensión «realista», el de la historia no cree conocer, por tanto, sino un esquema semántico de dos términos, el referente y el significante; la confusión (ilusoria) del referente y el significado define, como sabemos, a los discursos sui-referenciales, como el discurso performativo; podría decirse que el discurso histórico es un discurso performativo falseado, en el cual el constativo (el descriptivo) aparente no es, de hecho, más que el significante del acto de palabra como acto de autoridad (Barthes, 1994, pp. 174-175).¹⁶³

utilizamos en el sentido de «voice» definido por Nichols en «The Voice of Documentary» (1983), es decir, como un mueré de la escritura que es producto del roce de todos los códigos significantes, los cuales, en su compleja coexistencia, identifican el horizonte ideológico del autor.

162 Texto fuente: «élaboration idéologique» (Barthes, 1984, p. 164). Sobre un esquema de categorías que creó Julianne Burton para analizar la historia del documental social latinoamericano (Burton, 1990), Nichols desarrolló posteriormente sus propias modalidades del documental como herramientas de análisis de la producción contemporánea. Expuso sus ideas en el artículo «The voice of documentary» (Nichols, 1983), luego en los primeros capítulos de *Representing Reality* (Nichols, 1991), y finalmente en *Blurred Boundaries* (Nichols, 1994). El análisis de Nichols sobre las modalidades de representación de la realidad, desde nuestro punto de vista, si no se hubiese extraviado en trazar un supuesto eje evolutivo de las especies de documental producidas hasta el presente —presente del último texto de Nichols sobre este tema (1994)—, podría homologarse a un análisis de las categorías de significación. Nosotros preferimos interpretar sus modalidades como sincrónicas, relacionadas, en todo caso, con los esquemas formales de las ideologías que profesa cada discurso: a) la modalidad expositiva estaría así relacionada con la retórica de la persuasión —documentales que profesan una visión monista de los hechos—; b) la modalidad de observación (*cinéma-vérité* y *direct cinema*) se encontraría identificada con la desaprensión de los hechos observados —desaprensión que caracterizó al primer cine antropológico—; c) la modalidad interactiva, que se presenta como la primera construcción dialógica en el documental, centrada en los intercambios entre el autor y sus objetos, encontraría su horizonte ideológico en las diversas manifestaciones de la filantropía; d) la modalidad reflexiva, que se instaura cuestionando el propio estatuto de la imagen documental, se revelaría así como una instancia del escepticismo crítico de los discursos contemporáneos —cuyo máximo exponente es, desde nuestro punto de vista, la obra de Harun Farocki—; d) finalmente, el documental performativo, categoría vinculada con las batallas perdidas en el terreno social y las nuevas estrategias de lucha de los autores que se repliegan ahora hacia problemáticas de la intimidad bajo un enfoque preeminentemente subjetivo, estaría vinculado al concepto de «culturas emergentes» (Williams, 2000 [1977]) y las herramientas de la nueva antropología visual (Marcus, 2001, 2004).

163 Texto fuente: «Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (comme terme d'un discours), et

Para dilucidar el concepto al que alude Barthes (el discurso performativo falseado) tenemos que desviarnos hacia otros textos. Reflexionando sobre un fenómeno que puede definirse como «la lógica de la equivocación» en el lenguaje, John L. Austin introduce, en su serie de conferencias en Harvard, el neologismo *performative* con el propósito de designar determinados enunciados esquivos a las categorías gramaticales convencionales (Austin, 1990). En el preámbulo de su presentación, nos habla de los múltiples usos de las expresiones y su vínculo con la realidad —aquellas que describen sucesos, que interrogan, ordenan, etc.—, centrándose especialmente en los enunciados fácticos, en las expresiones que, al tener como referente hechos concretos, se nos presentan como verificables. De la constatación de estas expresiones en los discursos de la filosofía o de las ciencias en general, se deduce que un enunciado correcto desde el punto de vista gramatical puede ser, al mismo tiempo, erróneo en cuanto a su concordancia con el referente. No obstante, Austin menciona que, en el campo de la filosofía, expresiones insospechadamente erróneas han promovido interpretaciones verdaderas. Austin afirma que no puede negarse el carácter revolucionario de esta cadena de entredichos, en la cual se eslabonan expresiones verdaderas y falsas —revolucionario en la medida que nos presenta la hipótesis de que en un proceso deductivo exitoso puede estar *necesariamente* precedido por proposiciones falsas—. ¹⁶⁴ Planteada la ambigua función de los enunciados, Austin se interesa por aquellos que no están destinados a brindar información directa sobre los hechos, como las proposiciones éticas —dedicadas a manifestar emociones o prescribir conductas—, o los incisos descriptivos que se ubican en el interior de un proceso deductivo —incisos que ofician como un detenimiento del flujo de la razón o de la diégesis dedicado a presentar las circunstancias del enunciado—. En el contexto de su análisis de expresiones extrañas, Austin introduce el término «*performative*», empleándolo para definir aquellos enunciados que *realizan* una acción en lugar de describir, registrar, o bien simplemente decir

cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la 'copie' pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le "réel". Ce discours est sans doute le seul où le référent soit visé come extérieur au discours, sans qu'il soit pourtant jamais possible de l'atteindre hors de ce discours. Il faut donc se demander avec plus de précision quelle est la place du 'réel' dans la structure discursive. [...] Comme tout discours à prétention "réaliste", celui de l'histoire ne croit ainsi connaître qu'un schéma sémantique à deux termes, le référent et le signifiant ; la confusion (illusoire) du référent et du signifié définit, on le sait, les discours *sui-référentiels*, tel le discours performatif ; on peut dire que le discours historique est un discours performatif truqué, dans lequel le constatif (le descriptif) apparent n'est en fait que le signifiant de l'acte de parole comme acte d'autorité» (Barthes, 1984, pp. 164-165).

164 En *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Welles, 1958) encontramos esta tesis llevada al cine.

algo verdadero o falso sobre los hechos (Austin, 1990, p. 44).¹⁶⁵ Los ejemplos de oraciones realizativas que presenta Austin emplean la voz activa en primera persona y se encuentran generalmente enmarcadas en circunstancias contractuales como «Te apuesto cien pesos a que mañana va a llover», o bien declaratorias del estilo «declaro abierta la sesión», religiosas como «Bautizo este barco *Queen Elizabeth*», o protocolares de la naturaleza del «Sí, juro» (Cfr. Austin, 1990, pp. 46-48).¹⁶⁶ Las expresiones realizativas, agrega Austin, son propensas al disfraz, en la medida que requieren la solemnidad de un acto que legitima lo dicho no a través de un referente concreto sino de la impredecible posteridad —así se rebautizan los barcos por razones políticas, se incumplen los pactos por motivos económicos o se desenredan los matrimonios por cuestiones erotológicas—.

En su texto sobre la subjetividad del lenguaje, antes de conocer la exposición de Austin, Émile Benveniste analiza también cierto tipo de expresiones asociadas a «los verbos de palabra», en las cuales la enunciación se identifica con el acto (Benveniste, 1997a). Comentando prácticamente los mismos ejemplos que Austin (jurar, prometer, garantizar, certificar, etc.), Benveniste centra su estudio en la relación entre los verbos y los pronombres; al decir «yo juro» el peso de la expresión, según Benveniste, recae en «yo», en la instancia del discurso adonde se configura el sujeto y que comprende la acción —«comprender» en el plano de la lengua, y también en el contexto social en la medida que el enunciante es, a su vez, el garante de la acción— (Benveniste, 1997a, p. 81). Ya interiorizado sobre los avances de la filosofía analítica, Benveniste vuelve en un próximo artículo sobre la problemática de las expresiones realizativas para acotar las definiciones de Austin, asociándolas al carácter de los dictados jurídicos como «Lo proclamo electo», «Declaramos a usted culpable», «Delego a usted como representante» (Benveniste, 1997b, p. 193).¹⁶⁷ De esta manera, para que las expresiones realizativas no recaigan en «clamor ocioso, niñería o demencia» (Benveniste, 1997b, p. 194), precisan en primer instancia

165 De aquí en adelante, emplearemos indistintamente, como sinónimos, los términos «performativas» o «realizativas», que han sido adoptados en las traducciones de Austin al castellano.

166 En el texto original en inglés, los ejemplos son: «I bet you sixpence it will rain tomorrow», «I declare war», «I name this ship the *Queen Elizabeth*», «'I do (cs. Take this woman to be my lawful wedded wife' —as uttered in the course of the marriage ceremony», respectivos al orden de cita en cuerpo de texto (Austin, 1962, pp. 5-7).

167 Texto fuente: «Je le proclame élu. [...] Nous vous déclarons coupable. [...] Je vous délègue comme mon représentant» (Benveniste, 1963, p. 7).

del acto que las legitima y del poder capaz de instaurarlo.¹⁶⁸ Benveniste resalta que, dado su carácter individual e histórico, el acto realizativo es único, no puede ser duplicado porque al repetirse crearía un nuevo acto. A su vez, la expresión es *sui-referencial* (auto-referencial), porque remite a una realidad constituida por la propia expresión:

De ahí viene que sea a la vez manifestación lingüística, puesto que debe ser pronunciado, y hecho de realidad, en tanto que realización del acto. El acto se identifica pues con el enunciado del acto. El significado es idéntico al referente. Es lo que testimonia la cláusula «por la presente». El enunciado que se toma a sí mismo como referente es por cierto *sui-referencial* (Benveniste, 1997b, p. 195).¹⁶⁹

Habiendo definido el origen de los conceptos asociados a las expresiones realizativas, podemos retomar el texto de Barthes deduciendo que apela, en la definición del relato histórico, a las nociones de disfraz de Austin y al carácter jurídico y autorreferencial de las expresiones realizativas definidas por Benveniste (Cfr. Barthes, 1994). El relato histórico se presenta, según Barthes, como un texto realizativo engañosamente volcado sobre su referente, porque el acto que invoca está ausente, solo asequible a través del propio discurso; este acto engañoso es trascendente en la medida que necesita, para su constitución, algo que está más allá de los límites de su propio discurso, pero es inmanente en la medida que aquello a lo que alude sólo existe en el relato. Así, el relato histórico se presenta como una expresión recursiva, autoconfirmada en su iteración como «acto de autoridad».

Barthes nos indica que en la tautología del discurso histórico el significado de la «realidad» permanece velado, escondido detrás de la receta del «esto sucedió» (Barthes, 1994, p. 176). Como ejemplo paradigmático de los anhelos que encubre el relato histórico, Barthes cita un párrafo de Adolphe Thiers, en el cual el historiador de la revolución francesa describe su ideal de escritura: «Ser sencillamente veraz, ser lo que las cosas son en sí mismas, no ser otra cosa que ellas, no ser nada sino

168 El texto alude al calificativo que Benveniste destina a las palabras que, pretendiendo afirmarse como locuciones realizativas, carecen del acto que las legitima, reduciéndose entonces, según sus palabras, «à une clameur inane, enfantillage ou démente» (Benveniste, 1963, p. 8). Destacamos estos enunciados que resultarán de fundamental importancia para las conclusiones que presentaremos sobre el final de este capítulo.

169 Texto fuente: «De là vient qu'il est à la fois manifestation linguistique, puisqu'il doit être prononcé, et fait de réalité, en tant qu'accomplissement d'acte. L'acte s'identifie donc avec l'énoncé de l'acte. Le signifié est identique au référent. C'est ce dont témoigne la clause " par la présente ". L'énoncé qui se prend lui-même pour référence est bien *sui-référentiel*» (Benveniste, 1963, p. 8).

gracias a ellas, como ellas, ni más ni menos que ellas» (Thiers citado en Barthes, 1994, p. 175).¹⁷⁰ Si reemplazáramos «las cosas» por «los hechos» en tanto objeto del relato histórico, encontraríamos significativas similitudes con las expresiones de Dziga Vertov, otro escritor de la revolución que, en este caso, pregonaba la primacía de los hechos sobre la interpretación, afirmando que el cine debería centrarse en el «lenguaje documental, el lenguaje de los hechos fijados sobre el celuloide» (Vertov, 1974, p. 90), o bien en «la fijación planificada de los hechos de la vida sobre el celuloide» (Vertov, 1974, p. 98), en la «cine-escritura de los hechos» (Vertov, 1974, p. 122), en «el intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se oponen al intercambio de representaciones teatrales» (Vertov, 1974, p. 99).¹⁷¹ Aún más radical es la posición de Tretiakov cuando afirma que en el registro cinematográfico «resulta de fundamental importancia que se impida al director la distor-

170 Texto extraído por Barthes de la introducción de Camille Jullian a los escritos fundamentales de la historia francesa del siglo XIX de Chateaubriand, Augustin Thierry, François Guizot, entre otros (Cfr. Jullian, 1910, p. LXIII). Barthes cita a Thiers a través de una cita de Jullian, quien se encuentra describiendo su modelo de escritura. En el libro de Thiers, *Histoire du consulat et de l'empire*, reflexionando sobre la relación entre los hechos y la escritura, el texto original dice lo siguiente: «[...] es menester que todo ello tenga su lugar y su tiempo, que todo ocurra en sus relatos como en la realidad misma; y si solo ha aspirado a ser sencillamente veraz, será como las cosas mismas son: interesante, dramático, variado, instructivo, pero no las superará en absoluto, no será nada sino a través de ellas, del mismo modo que ellas, tanto como ellas. Y que el tema, sea cual fuere, no le cause inquietud alguna. No tema sus dificultades, ni su aridez, ni su opacidad. Dios creó el espectáculo del mundo y el espíritu humano, sus ojos están presentes en ambos; pero para ello solo hace falta una condición, la de no verter en ellos los misterios de su espíritu, achacándoselos a las cosas» (Thiers, 1855, pp. XXIII-XIV). Traducción propia. || Texto fuente: «[...] il faut que tout cela ait sa place et son temps, que tout cela se succède dans vos récits comme dans la réalité elle-même ; et si vous n'avez songé qu'à être simplement vrai, vous aurez été ce que sont les choses elles-mêmes, intéressant, dramatique, varié, instructif, mais vous ne serez rien de plus qu'elles-mêmes, vous ne serez rien que par elles, comme elles, autant qu'elles. Et n'ayez aucune inquiétude sur votre sujet quel qu'il soit. N'en craignez ni les difficultés, ni l'aridité, ni l'obscurité. Dieu a fait le spectacle du monde et l'esprit de l'homme, ses yeux s'y attachent ; il ne faut pour cela qu'une condition, c'est de n'y pas mettre les obscurités de son esprit en les imputant aux choses» (Thiers, 1855, pp. XXIII-XIV).

171 Más allá de la apología de «los hechos» que encontramos en sus escritos, la producción de Vertov se enriquece en la contradicción que él mismo plantea en sus filmes entre los «hechos» registrados y la mirada del realizador —mirada reflejada en la selección, el ordenamiento y el estilo particular del autor que se diferencian claramente de los principios ulteriores del *cinéma vérité* o del *Direct cinema* americano (Mamber, 1974)—. MacDougall quien, a partir de los filmes de Rouch, abre la teoría y la práctica del cine etnográfico a la interacción del antropólogo con sus objetos de estudio, cuestiona el posicionamiento que de la obra de Vertov hiciese la teoría clásica del cine, ubicándolo como «cine de observación» —posicionamiento artificial del que se valieron, para legitimarse, otros movimientos pretendidamente inspirados en el Cine-ojo pero que, comparativamente, poco tenían que ver con el estilo del realizador ruso—. En palabras de MacDougall, «Los filmes de Vertov reflejaban la preocupación predominante de los soviéticos por la síntesis, tomando sus estructuras espaciales y temporales más de la psicología perceptiva del observador que de las estructuras de los eventos que eran filmados. El suyo no era un cine de duración, en el sentido que Bazin le atribuye al cine de Flaherty» (MacDougall, 1995, p. 115) [traducción propia]. || Texto fuente de MacDougall: «Vertov's films reflected the prevailing Soviet preoccupation with synthesis, taking their temporal and spatial structures more from the perceptual psychology of the observer than from structures of the events being filmed. His was not a cinema of duration, in the sense Bazin attributes it to Flaherty» (MacDougall, 1995, p. 115).

sión arbitraria del referente» (Tretiakov, 2006, p. 35);¹⁷² bajo este lema, Tretiakov critica a Vertov por alejarse de la especificidad de los hechos y perderse en generalidades, advirtiendo que este desplazamiento de lo particular a lo general es una claudicación a las demandas de los espectadores (del mercado), porque «tan pronto como un hecho es generalizado y transformado en un elemento neutral del montaje, el efecto de su especificidad o de su realidad concreta disminuye, al mismo tiempo que aumenta su valor emocional y su valor estético» (Tretiakov, 2006, p. 39).¹⁷³

Si tomásemos del texto de Thiers el «ser lo que las cosas son en sí» (Thiers, 1855, p. XXIV),¹⁷⁴ la frase nos remontaría al «tacto cinematográfico» (Bazin, 2004, p. 306)¹⁷⁵ o la «adherencia de la actualidad» (Bazin, 2004, p. 291)¹⁷⁶ de Bazin, a la idea de la imagen «como un fenómeno “natural”, como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico» (Bazin, 2004, p. 28),¹⁷⁷ juicio que alcanza su paroxismo al concebir que la imagen fílmica «en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias» (Bazin, 2004, p. 28),¹⁷⁸ o bien que «considerada en sí misma —cada imagen como un fragmento de realidad anterior al sentido total— toda la superficie de la pantalla debe presentar la misma densidad concreta» (Bazin, 2004, p. 312).¹⁷⁹ Esta trama de

172 Texto fuente: «[...] when capturing facts, it is of paramount importance that we do not permit the director to distort these facts arbitrarily» (Tretiakov, 2006, p. 35).

173 Encontramos semejanzas parciales con el siguiente texto de Thiers —parciales en la medida que Tretiakov ya ha descubierto que la emoción está vinculada al artificio—: «Elija alguna historia o parte de historia cualquiera, vuelva a trazar sus hechos con exactitud, en su devenir natural, sin falsos ornamentos, y resultará usted encantador, es más, hasta pintoresco. Si para sistematizar sus relatos no ha intentado agruparlos arbitrariamente, si ha captado correctamente su encadenamiento natural, estos adquirirán una fuerza arrebatadora, como la de un río que fluye a través de los campos» (Thiers, 1855, pp. XXIV-XXV) [traducción propia]. || Texto fuente de Thiers: «Prenez quelque histoire ou partie d'histoire que ce soit, retracez-en les faits avec exactitude, avec leur suite naturelle, sans faux ornement, et vous serez attachant, j'ajouterai pittoresque. Si pour systématiser vos récits vous n'avez pas cherché à les grouper arbitrairement, si vous avez bien saisi leur enchainement naturel, ils auront un entraînement irrésistible, celui d'un fleuve qui coule à travers les campagnes» (Thiers, 1855, pp. XXIV-XXV). || Texto fuente de Tretiakov, citado en cuerpo de página: «As soon as the fact is generalized and transformed into a neutral montage element, the effect of its specific, concrete reality is lessened at the same time that the value of its emotional, aesthetic element is increased» (Tretiakov, 2006, p. 39).

174 Texto fuente: «vous aurez été ce que sont les choses elles-mêmes» (Thiers, 1855, p. XXIV).

175 Texto fuente: «le “tact” cinématographique» (Bazin, 2011, p. 276).

176 Texto fuente: «adhésion à l'actualité» (Bazin, 2011, p. 263).

177 Texto fuente: «Elle [la fotografía] agit sur nous en tant que phénomène “naturel”, comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques» (Bazin, 2011, p. 13).

178 Texto fuente: «ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles» (Bazin, 2011, p. 14).

179 Texto fuente: «Considérée en elle-même, chaque image n'étant qu'un fragment de réalité an-

textos subraya los recursos comunes de la escritura histórica —en su acepción decimonónica— y las corrientes del realismo cinematográfico destinadas a neutralizar la fugacidad y refrenar el sinsentido de los sucesos históricos.

3.2. *Los discursos disciplinados*

Nichols descubre en el documental ciertos atributos pacificadores destinados a domesticar los hechos que narra a través de los filtros del discurso, atributos que coloca bajo la sombrilla de la sobriedad:

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias. Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptivo a personajes, acontecimientos o mundos enteros «ficticios» (a menos que sirvan como simulaciones pragmáticamente útiles del «auténtico»). Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. A través de ellos el poder se ejerce a sí mismo. A través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad (Nichols, 1997, p. 32).¹⁸⁰

La idea de Nichols sobre los discursos de sobriedad se encuentra, desde nuestro punto de vista, subrepticamente enlazada con los conceptos de White sobre «historia» y «disciplina» (White, 1992). White desarrolla su hipótesis sobre la historia domesticada partiendo del análisis de lo bello y lo sublime en la comprensión de los hechos, contrastando específicamente la filosofía de la historia de Hegel (1971) con la noción de lo sublime-histórico de Schiller (1991). Lo que está en juego en el contraste es el sentido de la historia. Para Hegel la historia se cifra en el ciclo evolutivo entre *historiam rerum gestarum* y *res gestae*, o bien entre los

térieur au sens, toute la surface de l'écran doit présenter une égale densité concrète» (Bazin, 2011, p. 282).

180 Texto fuente: «Documentary film has a kinship with those other nonfictional systems that together make up what we may call the discourses of sobriety. Science, economics, politics, foreign policy, education, religion, welfare—these systems assume they have instrumental power; they can and should alter the world itself, they can effect action and entail consequences. Their discourse has an air of sobriety since it is seldom receptive to “make-believe” characters, events, or entire worlds (unless they serve as pragmatically useful simulations of the “real” one). Discourses of sobriety are sobering because they regard their relation to the real as direct, immediate, transparent. Through them power exerts itself. Through them, things are made to happen. They are the vehicles of domination and conscience, power and knowledge, desire and will» (Nichols, 1991, pp. 3-4).

aspectos objetivos y subjetivos de la historia (Hegel, 1971, p. 86). Según Hegel, el sujeto del registro histórico, quien normaliza y brinda el impulso a la escritura, es el Estado en tanto personificación de la ley, la legalidad y la legitimidad que constituyen el sustrato del texto; pero a su vez, la condición previa de la existencia del estado es el desarrollo de la conciencia reflexiva o conciencia de sí (la alteridad):

Solo la conciencia es lo abierto y aquello a lo cual Dios, y quien sea, puede revelarse; algo puede revelarse, en su verdad y en su generalidad que es en sí y por sí, únicamente a la conciencia ilustrada [reflexiva]. La libertad no es más que el conocer y el querer objetos substanciales de orden universal, tales como la justicia y la ley, y el crearles una realidad que les sea adecuada: el Estado (Hegel, 1971, p. 85).¹⁸¹.

Schiller había cuestionado elípticamente el concepto de una historia sumisa en sus escritos sobre estética, en los que reelabora las nociones de Kant sobre lo sublime como la conmoción que experimenta el espíritu —en el sentido de atracción y rechazo— ante la contemplación de un objeto o hecho natural que trasciende la capacidad de la imaginación y la empuja hacia un abismo (*Abgrund*) (Cfr. Kant, 2006 [1790]; Schiller, 1991).¹⁸² En un avance sobre la subjetividad, Schiller retoma a Kant bajo la metáfora de «los dos genios que la naturaleza nos dio como compañeros en la vida» (Schiller, 1991, p. 222): uno vivaracho y superficial que nos guía

181 Texto fuente: «Das Bewußtsein allein ist ja das Offene und das, für welches Gott und irgend etwas sich offenbaren kann, und in seiner Wahrheit, in seiner an und für sich seienden Allgemeinheit, kann es sich nur dem kundgewordenen Bewußtsein offenbaren. Die Freiheit ist nur das, solche allgemeine substantielle Gegenstände wie das Recht und das Gesetz zu wissen und zu wollen und eine Wirklichkeit hervorzubringen, die ihnen gemäß ist, – den Staat» (Hegel, 2015 [1833]).

182 Kant, en sus escritos sobre lo bello y lo sublime, vincula la predilección por «lo bello» a la aprehensión del mundo material, al carácter ascético que gusta del «espíritu de las bagatelas, [...] los versos que pueden leerse en dos direcciones, los rompecabezas, los relojes diminutos, las cadenas, [...] los libros delicadamente ordenados en largas filas adentro de la estantería, y una cabeza vacía contemplándolos llena de satisfacción [...] o incluso] la adicción al dinero» (Kant, 1797 [1764], pp. 50-51). * Por el contrario, Kant asocia el carácter sublime a cierta desaprensión del mundo material, a las impresiones que inspira el vasto desierto, la altura y la profundidad, el porvenir impredecible, el infierno de Milton, la cólera de Aquiles, el cabello oscuro, los ojos negros, y el infinito matemático (Cfr. Kant, 1797 [1764]). En sentido contrario, no inspiran sublimidad para Kant las figuras del silogismo, los ojos azules, los cabellos rubios, un negro o «una mujer con la cabeza llena de griego» (Kant, 1797 [1764], p. 62). ** Según el escrito de Kant, la belleza está en lo fácil de razonar, y la sublimidad en aquello que, trascendiendo la imaginación, se transforma en un abismo (*Abgrund*) o en una emergencia para la razón, que debe socorrerla rápidamente, moviéndose en los límites de su capacidad, poniendo en evidencia, mediante el desbande de impresiones, «la inadecuación de la facultad de la imaginación con las ideas de la razón» (Kant, 1922 [1790], p. 102). *** || Texto fuente de las citas anteriores: *«esprit des bagatelles [...] Verse, die sich vor - und rückwärts lesen lassen, Rätsel, Uhren in Ringen, Flohketten [...] Bücher, die fein zierlich in langen Reihen im Bücherschranke stehen, und ein leerer Kopf, der sie ansieht und sich erfreuet [...] die Münzensucht» (Kant, 1797 [1764], pp. 50-51). || **«Ein Frauenzimmer, das den Kopf voll Griechisch hat» (Kant, 1797 [1764], p. 62). || *** «[...]die Unzweckmäßigkeit des Vermögens der Einbildungskraft doch für Vernunftideen» (Kant, 1922 [1790], p. 102).

a través de la belleza adherente de las cosas, del regocijo de los sentidos en contacto con la encantadora superficialidad de la vida diaria; el otro adusto y severo, que nos coge de la mano para adentrarnos en aquello cuya impresión trasciende la capacidad de los sentidos, como «la visión de lejanías sin límites y de alturas inabarcables, del vasto océano a sus pies y el océano aún mayor por encima de él» (Schiller, 1991, p. 229).¹⁸³ Lo sublime, según Schiller, inspira el sentimiento contradictorio de una atracción violenta, de fascinación y repulsa, de gozo y dolor. Como es imposible que el mismo objeto, nos dice Schiller, establezca con nosotros dos relaciones contrapuestas, podemos deducir que la ambigüedad está en nosotros: «llegamos a entusiasmarlos con lo temible porque podemos querer lo que los instintos aborrecen y desechar lo que apetecen» (Schiller, 1991, p. 224). Mientras ante lo bello (lo armónico, lo ecuánime, lo templado, etc.) coinciden razón y sensibilidad, ante lo sublime (el desorden natural, los sitios desolados o los desiertos infinitos) divergen, discrepan, se apartan en una escisión que se presenta, según Schiller, como la brecha entre «el hombre físico» y «el hombre moral» (Schiller, 1991, p. 224). Schiller aborda esta dicotomía entre la moral y los sentidos a través del ejemplo de un hombre y sus circunstancias, preguntándose si el contexto puede corromper a una persona bella, amante de la equidad, partidario de las simetrías y comprometido con la justicia, o bien si existe una auténtica virtud arraigada definitivamente en el alma humana que permita sobrellevar las desgracias sin traicionar sus principios. Al paradigma del hombre quebrado se confronta el paradigma de aquellos que han resistido circunstancias adversas sin alterar su conducta; sobre estos últimos se construye la idea de una facultad moral absoluta que se sobrepone a los condicionamientos y las arbitrariedades del mundo sensible (la independencia del mundo sensible/natural es lo que Schiller denomina «libertad»). Para Schiller la historia se nos ofrece a nuestra aprehensión como un objeto sublime, como un recorrido de hechos carentes de leyes fijas. El hombre se enfrenta, en su aprehensión de la historia, ante una doble alternativa: o bien maquillarla con heroísmo como hace la historiografía clásica, inventando enlaces inexistentes entre los sucesos —vínculos que incluso si existieran no cumplirían la función de explicar el conjunto—, atribuyendo sentido donde reina el caos, o bien asumirla en su dimensión patética, como una desgracia

183 Los ejemplos de Schiller son semejantes a los de Kant en sus reflexiones sobre lo sublime (Cfr. Kant, 2006 [1790]).

ineludible con la cual debemos familiarizarnos. Lo patético, afirma Schiller, es la contaminación benigna, la infección parcial que nos permite despojar a la historia de su poder devastador, desviar los males hacia el costado fuerte del hombre:

Esta familiaridad nos la proporciona el espectáculo, terriblemente espléndido, del cambio que todo lo destruye, lo vuelve a crear y lo vuelve a destruir, y el de la perdición, que tan pronto socava lentamente como sobreviene con rapidez; esta familiaridad nos la proporcionan los cuadros patéticos de la humanidad [luchando] con el destino; los cuadros de la fuga incontenible de la felicidad, de la seguridad engañosa, de la injusticia triunfante y de la inocencia derrotada, cuadros que la historia ofrece en abundancia y el arte trágico, imitándola, nos pone a la vista (Schiller, 1991, pp. 234-235).

Según White, en las concepciones divergentes de la historia que manifiestan Schiller y Hegel puede entreverse la disputa entre conciencia e imaginación (White, 1992, pp. 83-90). Sabemos que para Hegel la destrucción es una condición *sine qua non* del pensamiento escindido, un estrago interno que tiene valor como fuerza de cambio, alteración parcial de los principios anteriores que impulsan instancias sucesivas no siempre de forma escalonada, pero cuyo fin último es lo universalidad. En cambio, para Schiller existen cortes definitivos en el continuo histórico: lo sublime cumple la función de prepararnos para el bucle devastador de las fuerzas sociales que, ciclicamente, «todo lo destruye, lo vuelve a crear y lo vuelve a destruir» (Schiller, 1991, pp. 234-235). De acuerdo a White, de Hegel en adelante se ha acentuado la tendencia a domesticar la historia, a apantallar o encubrir el sinsentido de los sucesos, gesto que tal vez haya tenido por fin último impugnar las políticas visionarias y las ideas de sociedades utópicas inspiradas en la Revolución Francesa (White, 1992, pp. 93-94). Caracterizado por la degradación de lo sublime ante lo bello, la historia disciplina el pasado, según White, exaltando la bondad de sus actores, la funcionalidad de los sacrificios, la unidad de los hechos, la inclusión de «conjuntos finitos de particulares históricos en totalidades comprensibles» (White, 1992, p. 90) y negándole al individuo la posibilidad del juicio negativo sobre su propia condición.¹⁸⁴ De esta manera, agregamos nosotros, la historia disciplinada protege elípticamente el *status quo* del sistema de la escritura.

184 Texto fuente: «[...] a faith in the “unity” that makes of finite sets of historical particulars comprehensible wholes» (White, 1987, p. 71).

El circunloquio a través del cual presentamos determinados rasgos fundamentales de la escritura histórica nos permite volver a Nichols comprendiendo las fuentes, confesadas o inconfesadas, de sus argumentos, y también nos permite pensar el registro documental en relación a sus precursores —precursores del anhelo de construir un discurso histórico sobre el mundo (Cfr. Nichols, 1997)—. Al igual que el análisis de Barthes sobre el discurso de la historia sólo es válido en relación a determinadas formas específicas de escritura emparentadas con las ambiciones del realismo decimonónico —ambición que encarna en el texto citado de Thiers— (Cfr. Barthes, 1994), el análisis de Nichols sólo es válido en relación a *cierto tipo* de producción documental identificada con el *mainstream*. La filiación del documental con los discursos de sobriedad se restringe, desde nuestro punto de vista, a los relatos oficiales, a las obras inscritas en la corriente de las ideologías dominantes. Este tipo de discursos ostentan su oficialidad no necesariamente por estar producidos desde el Estado —aunque encontremos ejemplos de esta naturaleza, como los documentales de los Departamentos de Defensa, los noticieros de cadenas estatales, etc.—, sino más bien por asociarse especulativamente a las sutiles corrientes del pensamiento común que nutren igualmente al Estado, en efecto muto, de oficialidad. El pensamiento común es, desde esta perspectiva, causa y consecuencia, agente gestor de la oficialidad, de la producción de leyes y de la legalidad en general.

Hablar del pensamiento común es, evidentemente, una generalización que abarca las intersecciones de la infinidad de corrientes de pensamientos estamentales estructurados en los submundos del mundo de la vida (Blumenberg, 2013), como el submundo cotidiano/familiar (Lefebvre, 1972), los submundos profesionales/sindicalizados, etc.¹⁸⁵. Estos submundos tienen, como rasgo compartido, el carácter de

185 En Hans Blumenberg (2013), el concepto de «el mundo de la vida» constituye una hipótesis en desarrollo, que se construye y destruye permanentemente a partir de la exégesis textual que parte de los textos de Husserl. Parafrasear una definición tan cambiante como la que elabora Blumenberg constituye, en cierta medida, una alteración del sentido general del texto. No obstante, haciendo esta advertencia, acercamos algunos conceptos que Blumenberg vierte en el capítulo «Integración de lo desconocido», en el cual reflexiona sobre la «tendencia al conocimiento» —en el sentido de inquietud o curiosidad por— y los «mundos particulares» del mundo de la vida (Cfr. Blumenberg, 2013 pp. 58-71). Allí nos dice, en principio, que «el mundo de la vida es un mundo cercano, una esfera de factores finitos, pero está rodeado por un horizonte lejano, que si bien no es infinito, es indeterminado y se hace notar más allá de la frontera “permeable” de ambos mundos» (Blumenberg, 2013, p. 58). Luego, «el mundo de la vida, si lo hubiera alguna vez, es incapaz de perdurar. Esta tesis se basa en el hecho de que el horizonte de todo mundo de la vida sólo puede ser un horizonte parcial. No hay mundo de la vida que pueda ser idéntico *al* mundo; *el* mundo no puede convertirse en mundo de la vida. Pero los horizontes parciales son trascendidos, desde adentro o desde afuera» (Blumenberg, 2013, p. 61).

la institucionalización: los procedimientos de agrupación, la asunción de normas de filiación, las estructuras jerárquicas, los restringidos niveles de horizontalidad, las modalidades del habla —jergas—, sus tecnicismos y una amplia serie de presupuestos, de normas no escritas que tienen una función semejante a la de la moda, cuyos parámetros nadie conoce pero todos siguen, porque operan como llaves que abren puertas o cédulas que permiten el acceso a sitios deseados. En este sentido, los preceptos que dicta la usanza, los sobreentendidos, tienen aún más peso y número que las normas escritas, y también ponen más claramente en evidencia el horizonte simbólico de quienes las asumen.¹⁸⁶

El submundo del documental (sus autores, festivales, sistemas de distribución, etc.) y el pensamiento común suelen establecer alianzas que implican el enrolamiento especulativo de las obras con matrices narrativas o maneras preestablecidas de pensar a través de imágenes y textos que tienen el reaseguro del *marketing*.¹⁸⁷ Más allá de que hayan sido creadas consciente o inconscientemente, estas matrices de pensamientos pre-elaborados constituyen también una estrategia de inserción de la obra en determinados recovecos del mercado bajo la lógica del cine-mercancía que Balázs ha explicado tan claramente (Balázs, 2010, pp. 228-230).¹⁸⁸ En el submundo del documental, el pacto tácito entre autor y espectador se hace visible en el hecho de que ellos mismos, los dos polos del circuito comunicativo que establece una obra, monopolizan la idea del bien puro; entre medio —en los contenidos o los enunciados— puede brillar el mal en sus diferentes versiones, pero difícilmente encontremos un producto en esta tipología de trabajos que comprometa al autor o al espectador con algún tipo de sublimidad o de espíritu destructor —en

186 En relación al sobreentendido, Blumenberg nos dice: «El concepto de lo sobreentendido como definición descriptiva homogénea del mundo de la vida no es tan inofensivo como suena. En eso es comparable con su uso en la vieja fórmula de que la moral es siempre lo que se entiende de por sí. Porque si bien lo sobreentendido es el factor estabilizador en la tendencia a la inercia del mundo de la vida, en cuanto tal es también el ocultamiento de estados de cosas y carencias de fundamentación que tiene lugar en el mundo de la vida. En medio de sus sobreentendidos, la vida en el mundo de la vida se convierte en una vida que ni está conmovida por sí misma ni se toma a sí misma» (Blumenberg, 2013, p. 116).

187 Si bien el *marketing* es un método empírico de razonamiento que parte del análisis de circunstancias externas al individuo, y el «pensamiento común» un subproducto complejo del inconsciente, aun constituyendo un sistema heteróclito, ambos confluyen en el objeto de deseo (el producto, en nuestro caso la obra), y por lo tanto tienen extrañas afinidades que caracterizan su identificación mutua.

188 Véase el cierre del primer apartado del capítulo II de nuestra tesis.

el sentido de Schiller (1991)—. En términos coloquiales, puede afirmarse que en esta tipología se considera que «todos los documentalistas son buenos», que «todos los espectadores son dignos», etc. Esta es la característica de la sobriedad que se identifica con la remisión de lo sublime, la negación de las pulsiones destructoras o la esencial negatividad del ser que, en este tipo de discursos, no puede estar representada como fundamento del relato. A diferencia de otras formas discursivas que aceptan la autoimpugnación —*Memorias del subsuelo* de Dostoyevski (2006), *Molloy* de Beckett (1973), *La filosofía en el tocador* (Sade, 1967)—, en el documental el narrador debe evitar, como si se tratase de un mandamiento, introducirse a sí mismo o al espectador como agente patógeno, límite que restringe considerablemente la visión del mundo.

El carácter instrumental de estos discursos, su anhelo de cambiar o defender el mundo, resulta simplemente una mascarada, un juego retórico que está encerrado en su propia recursividad: por una parte, la intensidad manifiesta del relato se desplaza en la dirección altruista de mejorar a la audiencia instruyéndola con conocimientos trascendentales; por otra parte, esta obra filantrópica solo puede realizarse en la medida que el discurso se inscriba en un circuito comunicativo que está viciado de antemano por un pacto restringente entre el espectador y el autor. En otras palabras, para «cambiar el mundo» los autores y sus obras tienen que partir de la idea absoluta de «no cambiarlo». Los discursos de esta naturaleza, que gravitan en torno a la poderosa lógica del engaño consentido, se encuentran en la misma línea de los pensamientos conmisericordiosos que tienen una función política —el mantenimiento del *statu quo*— y una interpretación psicológica que, si bien escapa a los objetivos de nuestro texto, podríamos mencionarla como la patología de la caridad o del amor al prójimo.¹⁸⁹

189 Sobre la lógica del engaño consentido, nos remitimos a un cuento de Cortázar que la ilustra ejemplarmente: «La salud de los enfermos» (2004). Sobre el ideal cristiano del amor al prójimo, nos remitimos al *Seminario sobre la ética del psicoanálisis*, de Lacan (1990). Reflexionando sobre la ética de la documentación (sobre el gesto de documentar y el significado de la documentación), Martha Rosler (2004) analiza los diferentes vocablos empleados en la tradición fotográfica para diferenciar el nivel de compromiso de los autores con su contexto. Así diferenciaban los británicos —nos dice Rosler— el «documental social» del «documental *per se*»; así se posicionaron los americanos, camuflando sus identificaciones ideológicas, como privatistas, esteticistas, científicos, surrealistas, amantes de la vida o fotógrafos comprometidos. De esta forma, según Rosler, la evolución de la fotografía documental, en sus diversas variantes, puede verse como «la conciencia social de la sensibilidad liberal presentada en imágenes» (Rosler, 2004, p. 113). En la medida que esta conciencia social desplegada en las obras no alcanza a relacionar las problemáticas que representan las

3.3 La revolución de los «contenidos»

Analizaremos ahora otras formas de documentación que denominaremos provisionalmente «discursos de ruptura», cuyas modalidades narrativas se diferencian, al menos en apariencia, de los discursos de sobriedad. Estas modalidades se caracterizan por inducir actos radicales —en el sentido de lo sublime histórico: actos destructores de circunstancias establecidas— a través de enunciados que asumen parcialmente los atributos de las expresiones realizativas —en el sentido de Austin (1990) y Benveniste (1997a)—. Entre otros, podemos citar los mensajes de texto que, con éxitos diversos, incitaron la sublevación en la denominada Primavera Árabe o las manifestaciones en contra del estado español después de los atentados de Atocha, los vídeos que promovieron los levantamientos de la negritud —en el sentido de Césaire (2006)— en Los Ángeles o el signo musical de las cacerolas que convocó las manifestaciones «destituyentes» en Argentina.

En el ámbito del documental, los discursos de ruptura proliferan con especial fuerza durante las décadas de 1960 y 1970, particularmente ligados a las políticas de izquierda asociadas al Mayo francés y a los movimientos emancipadores del Tercer Mundo. En La Habana —entonces epicentro de los debates intelectuales sobre el destino cultural de Latinoamérica— se publican los principales manifiestos del cine que plantean caminos alternativos al *mainstream* de la industria americana y europea.¹⁹⁰ García Espinosa, en su texto *Por un cine imperfecto*, cuestiona los valores estéticos, los modelos de perfección y el rol pasivo del espectador de las películas tradicionales (Espinosa, 1995). A la posición desinteresada del arte burgués, Espinosa opone el cine de denuncia, el cine de testimonio que sirve «como

imágenes (pobreza, alcoholismo, delincuencia, prostitución, etc.) con la lógica propia del sistema socio-económico en el que se desenvuelven, las obras quedan como un razonamiento trunco centrado en la compasión o la caridad. Rosler nos dice literalmente: «La caridad es un argumento a favor de la conservación de la riqueza y, en determinada clase social, el documental reformista [...] generaba polémica en torno a si era necesario dar un poco a fin de contentar a las peligrosas clases de abajo; polémica inserta en la matriz de una ética cristiana» (Rosler, 2004, p. 72).

190 Sobre la producción documental en Latinoamérica durante las décadas de 1960 y 1970, pueden consultarse los artículos publicados en la obra de Julianne Burton (1990). Sobre el modelo del cine militante, véanse los textos de época de Solanas-Getino (1973), de García Espinosa (1995) y de Glauber Rocha (2004). Existe un ensayo reciente de Mestman (1999) que repasa los pormenores del cine argentino en su vertiente más radical. Sobre el cine militante francés, véanse los textos de Lebel (1973) y las revistas *Cinethique* y *Cahiers* de los años 1968-69 que citaremos en el desarrollo de nuestras argumentaciones. Sobre el panorama general del cine militante en el mundo, confírense las obras de Hennebelle (1977a, 1977b) y de Linares (1976).

un arma más para los que luchan» (Espinosa, 1995, p. 27) en contra de los modelos culturales dominantes. Según Espinosa, el cine debería dedicarse a mostrar el tránsito de los conflictos sociales, a presentarlos en su curso evolutivo absteniéndose de analizarlos, en la medida que se entienda por «analizar» el acto de volcar una serie de prejuicios personales e inventar una lógica de la adecuación del objeto a la teoría: «Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir fallo» (Espinosa, 1995, p. 28).¹⁹¹ Según Espinosa, el problema de los problemas —es decir, la matriz que ahorma todos los conflictos del mundo del cine— deviene de la desigualdad y el sometimiento de los unos a los otros (la relación amo-esclavo en sus versión moderna), o bien, agregamos nosotros, de las ansias de subsumir al otro incluso más allá de cualquier necesidad particular.¹⁹² En las décadas de 1960 y 1970, los atroces conflictos bélicos librados en Asia y África, las guerras internas de América Latina y las posiciones políticas basculantes entre el bien y el mal de Europa,¹⁹³ no hicieron otra cosa que poner en evidencia, en un sustrato material, la génesis de este problema en un momento en el cual los ciudadanos occidentales todavía podían manifestar su oposición con cierta efectividad simbólica.¹⁹⁴

Además de las representaciones concretas del problema matriz (las masacres en Vietnam, la violencia colonial en África, los genocidios en Latinoamérica), en los años 1960 se ponen también en evidencia las formaciones secundarias de la desigualdad que se manifiestan en el vocabulario, los ademanes y el estilo impos-

191 La crítica del análisis es tal vez el apartado más significativo del manifiesto de García Espinosa. Su texto nos deja estas preguntas que abordaremos más adelante ¿En qué consiste la práctica del análisis de un filme? ¿Puede practicarse el análisis sin una posición ética? En la obra, ¿una posición ética constituye —parafraseando a Wilde (1891, pp. 5-6)— un amaneramiento estético?

192 Esta tesis se encuentra trágicamente expresada en *Noche y niebla* (Resnais, 1955).

193 A la posición basculante de Europa le cabría el epitafio de Richelieu: «Ci-gît un fameux Cardinal / Qui fit plus de mal que de bien / Le bien qu'il fit, il le fit mal / Le mal qu'il fit, il le fit bien» (Cardenal de Richelieu, 1585-1642).

194 Al encontrarse en el contexto de una revolución consolidada —si puede aceptarse este oxímoron—, el cine cubano contaba con libertad necesaria para proceder según el paradigma de García Espinosa. Sin embargo, en el ámbito del documental, entonces en manos de Santiago Álvarez como cronista oficial, los discursos de la revolución adoptaron la modalidad que el propio Espinosa había criticado: adaptar la revolución a lo que de ella quería verse. Tal vez fue Gutiérrez Alea, en el ámbito de la ficción, quien pudo evitar este escollo a través de sus comedias encriptadas.

tado con el cual las tendencias dominantes tienden a cautivar a las culturas subsumidas, es decir, las formas invisibles de la dominación cultural contra las cuales el cine militante aspira a sublevarse a través de «un cine imperfecto». En 1968 Solanas y Getino presentan el manifiesto «Hacia un tercer cine», en el cual trazan una nueva taxonomía de la representación audiovisual que reordena el curso evolutivo del cine en tres fases sucesivas: *a)* el *primer cine*, donde se inscribe el modelo de Hollywood («Una cámara 35 mm, 24 cuadros por segundo, lámparas de arco, salas comerciales para espectadores, producción estandarizada, castas de cineastas, etc. Son hechos nacidos para satisfacer las necesidades culturales y económicas no de cualquier grupo social, sino de las de uno en particular: el capital financiero americano» (Solanas & Getino, 1973, p. 66)); *b)* el *segundo cine*, estadio evolutivo que representa el estilo del cine de autor europeo hasta la *nouvelle vague*, estilo que —siguiendo lo que nos dice el manifiesto— ha renovado el lenguaje y el objeto del cine (los temas tratados) atribuyéndole ciertos valores epistemológicos a la forma de razonar a través de imágenes y textos, pero que ya en los años 1960 se transformó en un ejercicio narcisista, reducido —según Getino & Solanas— «a una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el pequeño auditorio de las elites diletantes», dedicados a «proponer estructuras paralelas a las del sistema en su afán de dominar éstas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de un funcionario malo por uno progresista» (Solanas & Getino, 1973, p. 67); *c)* finalmente el manifiesto nos describe el *tercer cine* como un movimiento en desarrollo, como una nueva tendencia que alcanzará la emancipación de los modelos anteriores, incluyendo la revolución completa de sus sistemas de producción y financiación.

Junto al citado manifiesto, los autores presentan *La hora de los hornos* (Getino & Solanas, 1968), obra emblemática del periodo revolucionario que versa, de acuerdo a los enunciados de sus autores, sobre las desgracias provocadas por las formas de dominación del imperialismo norteamericano en Asia, África y América Latina. Entre otras particularidades que son ajenas los intereses específicos de nuestra investigación, la obra destaca por el carácter realizativo de sus expresiones que proclaman, entre otras cosas, la lucha armada.¹⁹⁵ En el segundo de los tres bloques

195 Lamentablemente los aspectos tal vez más importantes de este trabajo —el análisis de contex-

de *La hora de los hornos*, titulado «Acto para la liberación», el devenir habitual de las secuencias, centradas generalmente en un flujo de imágenes y textos que ilustran rítmicamente el discurso de una voz *en off*, se interrumpe intempestivamente con la pantalla en negro. Al cabo de algunos segundos, con la sala en sombras, el espectador escucha:

Compañeros, esto no es sólo la exhibición de un filme, ni es tampoco un espectáculo. Es, antes que nada, **un acto**. Un acto para la liberación Argentina y latinoamericana. Un acto de unidad anti-imperialista. Caben en él aquellos que se sientan identificados con esta lucha, porque no es este un espacio para espectadores ni para cómplices del enemigo, sino para los únicos autores y protagonistas del proceso que el filme intenta, de algún modo, testimoniar y profundizar. **El filme es el pretexto para el diálogo**, para la búsqueda, para el encuentro de voluntades; **es un informe abierto**, que lo ponemos a consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección. Importa, sobre todo, crear este espacio unitario, este diálogo de la liberación. Nuestras opiniones valen tanto como las de ustedes, y podrán agregar a este acto cualquier otra manifestación o experiencia que enriquezca **esta crónica** de la liberación. Para finalizar, **cedemos la palabra al compañero relator**, que desde la sala, actualizará a las circunstancias presentes, el carácter de este acto. Solicito a todos, como primer acto de voluntad conjunta, un caluroso homenaje a los pueblos y sus vanguardias armadas, que hoy están combatiendo violentamente contra el imperialismo y el colonialismo (Getino & Solanas, 1968) [resaltado nuestro].

Desde el punto de vista de la enunciación, *La hora de los hornos* altera los estándares de los «discursos de sobriedad» empleando una serie de recursos poco habituales en la representación documental, a saber: *a*) incumple los modelos que decretan la remisión del narrador y la ausencia del lector/espectador («Compañeros, [...] nuestras opiniones valen tanto como las de ustedes»); *b*) auto-impugna su estatus de obra («esto no es sólo la exhibición de un filme, ni es tampoco un espectáculo»); *c*) se atribuye el estilo ascético del informe o la crónica («El filme [...] es un informe abierto», «[...] esta crónica de la liberación»); *d*) sincroniza el tiempo del narrador y del lector/espectador («cedemos la palabra al compañero relator»); *e*) declara su carácter de *opera aperta* al interpelar a su público como parte extensiva del propio trabajo.

tos sociales y su tesis sobre la historia latinoamericana— están fuera del alcance de nuestro escrito. El filme se encontraba inserto en una estrategia de resistencia social que le costó la vida aproximadamente a treinta mil ciudadanos (CONADEP, 2003). El sistema de distribución y exhibición del filme era clandestino. Las proyecciones se realizaban a escondidas, en reducidas reuniones de grupo convocadas en viviendas privadas. Probablemente el discurso del filme, altamente persuasivo por la irrefutable sincronía entre la palabra y los documentos que articula, y por el carácter realizativo de su apertura al diálogo, haya tenido un rol determinante en la decisión de muchos ciudadanos que se volcaron abiertamente a la militancia radical y/o a la lucha armada en contra de los gobiernos de *facto*. En relación a *La hora de los hornos* y su contexto, véase el texto citado de Mestman (1999).

Sin embargo, podría argüirse también que los incisos anteriores (incorporar al autor como personaje, romper el efecto hipnótico de la representación y dirigirse directamente al espectador) acercan la obra a los recursos quiméricos que el documental comparte con la narrativa de ficción, el teatro o la poesía —Pirandello, Brecht, Baudelaire—. Desde esta perspectiva, puede afirmarse que el filme proclama verdades dudosas, porque las opiniones extintas de sus espectadores circunstanciales no tuvieron la misma importancia que los argumentos de los autores, porque la retórica del filme, signada por efectos trillados, evidencia una estructura artificialmente construida, y porque su discurso deliberadamente persuasivo tiene una mínima apertura hacia sus espectadores. *La hora de los hornos*, paradigma del documental militante, está asociada al híbrido de la octavilla o del panfleto político extendido en tono elegíaco, discurso desarrollado a través de textos e imágenes que se hilvanan haciendo honor a sus mártires y convocando el levantamiento armado general (la primera parte del filme cierra con la imagen de Guevara acribillado, muerto con los ojos abiertos; la tercera parte cierra invocando las «cuatro personas por minuto, dos millones al año» que mueren en América Latina producto de conflictos sociales). Los autores conocen el circuito de su obra y articulan los códigos compartidos con sus espectadores modulando con eficacia jergas idiosincrásicas que actúan como cédulas de pertenencia o como sellos oficiales.¹⁹⁶ El militante promedio al que se dirige *La hora de los hornos* no ha llegado a la milicia por conocimiento político sino empujado por las irresistibles tendencias del contexto histórico; el horizonte simbólico de este militante se encuentra marcado por las mismas inconsistencias del pensamiento común —pocos conocen los textos que fundamentan la ideología de izquierda que profesan—.¹⁹⁷ Los autores construyen su discurso haciendo uso de la endeblez de sus interlocutores a través de acentos paternalistas, del tono didáctico e instructivo. Considerando lo anterior, puede afirmarse que este

196 En el caso de *La hora de los hornos*, el código común era la jerga callejera del peronismo centro-izquierdista, lenguaje infiltrado por el estilo sucinto de los pequeños textos que prologan o comprimen en una página los libros de izquierdas y el «pensamiento nacional». Cfr. *Las charlas doctrinarias de Perón* (Solanas & Getino, 1971), los textos de Fanon (1983), Césaire (2006), entre otros.

197 En relación a la medida en que estas afirmaciones pueden aplicarse igualmente al contexto de la militancia en Francia, remitimos a la entrevista realizada a Foucault en *Cahiers* (2000). Sobre nuestras referencias a los espectadores del filme, véanse las crónicas y críticas relacionadas con las primeras exhibiciones del filme en los países europeos, especialmente la crónica de su estreno en el festival de Pésaro (Lara, 1968). En relación a las terminologías y el lenguaje empleado por los autores, pueden verse sus intervenciones en *Cahiers du Cinéma* (Marcorelles, 1969) y en *Nuestro Cine* (Torres, 1969).

tipo de documental militante, si bien emplea sistemas de enunciación más refinados que los discursos de sobriedad —refinamiento que proviene de una mayor hibridación con los artilugios de la ficción—, finalmente apela a los mismos recursos expresivos que su contrincante.

Sin embargo, en su simbiosis con el espectador, las expresiones textuales de *La hora de los hornos* se vuelven realizativas: la obra invita a la lucha armada y el espectador (desde el momento en el cual asume los riesgos de convertirse en un espectador clandestino) deviene guerrillero. El texto del filme está refrendado por la suboficialidad del encuentro.¹⁹⁸ Evidentemente, aquello que legitima las expresiones de los discursos de ruptura no es el marco jurídico del Estado, cuya oficialidad está suspendida bajo el *estado de excepción*, o bien cuestionada por el propio relato; por el contrario, la «oficialidad» está vinculada a marcos de legalidad alternativos que surgen o se sobredimensionan cuando el marco jurídico del estado se desvanece —o bien ante los vacíos de la legislación del estado—.¹⁹⁹ Los discursos de ruptura del documental militante constituyen formas de legalidad subterráneas que reflejan procesos en formación, discursos asociados al consenso de grupos humanos mancomunados —al menos en principio y en forma— por estímulos ideológicos espontáneos, por afinidades coyunturales, en algunos casos fugaces pero no por ello carentes de identidad y de sentidos que pueden posteriormente cristalizarse, de acuerdo a su éxito, en las nuevas formas de oficialidad que pretenden realizar.²⁰⁰ Si bien para Benveniste es la Institución o el Estado quien legitima las expresiones realizativas, podemos nosotros agregar que sin el consenso humano, sin el grupo que está allí presente con el espíritu tribal que convoca al rito, la expresión perdería su valor (Cfr. Benveniste, 1997a). Así, en un casamiento, el juez, el palacio de justicia y la ley son menos consustanciales a la oficialidad que los procesos psicológicos que inspiran a todos los actores a promover el acto. Si observamos el fenómeno de las expresio-

198 Sobre el sistema de distribución clandestino del filme y los riesgos asumidos por los espectadores, véanse los artículos de Mestman referidos (Mestman, 1999, 2008).

199 Para evitar caer en abstracciones, invitamos a pensar en el rol que tuvieron los trabajos documentales como, *Tongues Untied* (Riggs, 1989), *Rape* (Elam, 1975), entre otros trabajos inscritos en la lucha por los derechos de las minorías (el movimiento feminista, el movimiento gay, etc.).

200 Si bien contemplamos la posibilidad de que muchas de estas manifestaciones estén intervenidas, soportadas o incluso provocadas desde afuera, la injerencia constituye un factor político que no tenemos en cuenta en nuestro argumento, porque nos centramos en la espontaneidad de *aquello que se canaliza y emerge subrepticamente* a través del discurso, más allá de las causas, interferencias o del triste destino que pueda tener toda manifestación espontánea.

nes realizativas desde este punto de vista —desde los procesos psicológicos que las inspiran, o desde la historia subjetiva—, podríamos concluir que, de la misma manera que se afirma que la legalidad (el texto) promueve el acto, podría afirmarse también, en sentido contrario, que el acto (la *performance*) promueve el texto (la legalidad). Desde este punto de vista, el documental militante puede verse como un acto realizativo invertido, que desde la *performance* pretende legislar. Procurando la corrección del rumbo de las antiguas formas de representación, el cine militante de los años 1960-1970 promueve el acto performático, el pasaje de la teoría a la práctica sugerido en los textos didácticos de Mao, quien en apretada síntesis nos dice: «quien quiera conocer una cosa, no podrá conseguirlo sin entrar en contacto con ella, es decir, sin vivir —practicar— en el mismo medio de esa cosa» (Tse-Tung, 1972, p. 154). El lema maoísta, en términos vulgares pero efectivos para las necesidades de la época, promueve el tránsito de lo pasivo a lo activo, de lo abstracto a lo concreto, es decir, del plató a la calle, del cine-moviola al cine directo, del control total ejercido por el director a la cesión de la palabra e incluso de la cámara a los actores, sean estos rústicos campesinos o el proletariado urbano, como hizo el grupo Medvedkin con los trabajadores fabriles para que se filmen entre sí siguiendo el paradigma antropológico de representar los sucesos «como si la cámara no estuviese presente» (MacDougall, 1998, p. 129). En este pasaje de la impasibilidad a la acción sugerida por el lema maoísta, el cine militante se vuelve cine-guerrilla, cine-acto, cine-carta, cine-panfleto, cine-ensayo, cine-informe, cine volante (Solanas & Getino, 1973, p. 87), todos sub-estilos centrados en los procesos de destrucción y reconstrucción cultural que pregonan sus autores. El enemigo es el modelo de Hollywood.²⁰¹ Su antítesis, el cine militante, busca su modelo de perfección a través de los verbos concienciar, agitar, movilizar, contra-informar, o más específicamente «desarrollar niveles de conciencia» (Solanas & Getino, 1973, p. 129). Aquí reaparece, en el imaginario

201 Para reforzar este concepto-modelo de deformación, citamos un fragmento del monólogo de Godard en *Loin du Vietnam* (1967): «Finalmente [un obrero] es un sub-hombre, un subproducto, y se siente explotado. Yo, por ejemplo, cineasta que filma en Francia, estoy separado de gran parte de la población y de la clase obrera en particular, y mi propia lucha, que es contra el cine norteamericano, contra su imperialismo económico y estético que ha gangrenando finalmente el cine mundial, es una lucha similar. O finalmente no hablemos. El público obrero no ve mis films, y entre él y yo, existe la misma separación que entre yo y Vietnam, o bien entre él y Vietnam. Sólo nos interesamos uno al otro por un sentimiento digamos de generosidad, pero que no corresponde con la realidad. Nosotros no nos conocemos porque estamos en una especie... Yo, en una especie de prisión cultural, y el obrero de la [fábrica textil de] Rhodiaceta en una especie de prisión económica» (Godard, 1967, 1 h 02 min.).

del cine militante, una topología de la conciencia a la cual se dirige el discurso filmico, topología que, si bien tiene otros antecedentes en la literatura marxista, Mao expresa con pragmática claridad en un discurso ante los miembros de la Academia Militar Antijaponesa:

A medida que continúa la práctica social, las cosas en el curso de la práctica suscitan en el hombre sensaciones e impresiones, se presentan una y otra vez; entonces se produce en su cerebro un cambio repentino (un salto) en el proceso del conocimiento y surgen los conceptos. Los conceptos ya no constituyen reflejos de las apariencias de las cosas, de sus aspectos aislados y de sus conexiones externas, sino que captan las cosas en su esencia, en su conjunto y en sus conexiones internas (Tse-Tung, 1972, p. 153).²⁰²

Aún en sus diversas vertientes, el cine militante de los años 1960 y 1970 tal vez pueda encontrar su factor común en esta noción de «conciencia» y de «salto repentino». La idea de una conciencia estratificada, como si se tratase de capas geológicas, organizada en diferentes niveles de comprensión evolutiva de la realidad, empuja al cineasta militante a organizar su discurso para promover la cabriola que permita al espectador saltar la frontera entre la sombra y la claridad. Desde la perspectiva, estamos obligados a coincidir con White cuando incluye al marxismo en el ámbito de ideologías disciplinadas, en la medida que encuentran en la historia un continuo evolutivo, avanzando en fases sucesivas, por ello «el marxismo es antiutópico en la medida en que comparte con su contrapartida burguesa la convicción de que la historia no es un espectáculo sublime sino un proceso comprensible» (White, 1992, p. 92).²⁰³ En este sentido, los discursos de ruptura del audiovisual se han ordenado también en función de los esquemas de la «conciencia evolutiva» que guía el comportamiento de los discursos disciplinados. Tal vez por esta raíz común en la forma de concebir la historia, con el paso del tiempo ambos han terminado confluyendo: los discursos de ruptura se han moderado paulatinamente y han terminado compartiendo los mismos parámetros de legalidad y fuentes de recursos que tienen los discursos de sobriedad. Sirva como detalle recordar que, en nuestros días, los sistemas de financiación destinados a producir discursos críticos provienen, directa o indirectamente, de

202 El texto, incluido en las obras completas de Mao, proviene de una serie de conferencias de 1937, dictadas en el Instituto Militar Antijaponés en el periodo inicial de la segunda guerra contra Japón (Tse-Tung, 1972).

203 Texto fuente: «[...] Marxism is antiutopian insofar as it shares with its bourgeois counterpart the conviction that history is not a sublime spectacle but a comprehensible process» (White, 1987, p. 73).

las mismas instituciones que refrendan los discursos oficiales, y también unos y otros comparten los mismos circuitos de difusión ²⁰⁴.

Para encontrar una excepción a las posiciones anteriores en el contexto latinoamericano, debemos buscar en el núcleo del *Cinema Novo* brasileiro. Glauber Rocha distingue en sus escritos de época dos tendencias del arte revolucionario que coinciden en sus proclamas pero difieren en su estilo y en sus fines: por una parte, el arte panfletario dedicado al activismo político —identificado con el punto de vista de la izquierda institucionalizada— y, por otra parte, el arte lanzado hacia nuevas discusiones ideológicas y estéticas —identificado con las vanguardias artísticas—. En una ponencia para la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pésaro, Rocha nos dice:

A mi parecer es una falta de respeto hacia el público, por subdesarrollado que éste sea, «crear cosas simples para un pueblo simple». El pueblo no es simple. A pesar de estar enfermo, hambriento y ser analfabeto, el pueblo es complejo. El artista paternalista idealiza los tipos populares como sujetos fantásticos [, tipos] que incluso en la miseria poseen su filosofía y, pobrecillos, tienen únicamente necesidad de formarse un poco de «conciencia política» para que puedan un día u otro intervenir en el proceso histórico. El primitivismo de este concepto es aún más nocivo que el arte de imitación, porque el arte de imitación tiene al menos el coraje de saberse imitador y justifica la «industria del gusto artístico» con objetivos de lucro.

El arte populista, por el contrario, trata de justificar su primitivismo con una «buena conciencia». El artista popular afirma siempre «no soy intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bueno porque comunica», etc. ¿Pero qué comunica? Comunica en general las mismas alienaciones del pueblo. Comunica al pueblo su mismo analfabetismo, su misma vulgaridad nacida de una miseria que le lleva a considerar la vida con desprecio. [...] El verdadero arte moderno ética-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominante. Si el complejo de culpabilidad de los artistas burgueses les lleva a oponerse a su propio mundo, en nombre de aquella conciencia que el pueblo necesita pero que no tiene, la única salida consiste en oponerse por medio de la agresividad impura de su arte a todas las hipocresías morales y estéticas que llevan a la alienación (Rocha, 1971, p. 202-203).

204 Si bien restringimos el estudio del documental militante a obras identificadas con la militancia política de los años 1960/ 1970, creemos que el paradigma de la conciencia evolutiva que hemos analizado, despojado de circunstancias temporales, puede aplicarse también a los nuevos modelos de documentales militantes, trabajos que no necesariamente están identificados con posiciones políticas en particular, sino con la defensa explícita o implícita de otro tipo de reclamación de derechos asociados a culturas emergentes. Evidentemente, estos discursos siguen siendo radicales, al igual que sus ancestros, no por los artilugios retóricos que emplean o por las verdades que eventualmente encierran sus enunciados, sino por el efecto disruptivo de sus significados que traen a la luz lo que está oculto o reprimido por la cultura dominante. Esta disrupción es tan innegable como la ineffectividad de la revelación.

El nuevo lenguaje que Rocha opone al lenguaje dominante (el lenguaje «lanzado hacia nuevas discusiones ideológicas y estéticas») está identificado con las modalidades expresivas del *Cinema Novo*, corriente que hereda las características del «cine alcoholizado» de Epstein (2012, p. 395-404) y del surrealismo de Buñuel (Aub, 1985): un sistema narrativo que, en la representación de sucesos históricos o la interpretación de problemáticas del presente, se niega a estructurar el discurso en función del devenir racional de las acciones y a organizar las secuencias en relaciones de causa-efecto unívocas que no dejen espacio a múltiples interpretaciones.²⁰⁵ Antes que por las modalidades del discurso disciplinado de la historia —entendido tal cual la hemos explicado anteriormente—, Rocha construye sus relatos sobre los mitos, los sueños u otros modos de expresión que trascienden los criterios de la racionalidad occidental. Por otra parte, si bien la herencia del cine europeo está presente en sus obras, las influencias se encuentran sincréticas con el contexto cultural «indigenista/ vanaglorioso, romántico/ abolicionista, simbolista/ naturalista, realista/ parnasiano, republicano/ positivista, anárquico/ antropófago, nacional-popular/ reformista, tropical/ estructuralista» (Rocha, 1971, p. 202), dualidades que forman parte de la cultura latinoamericana en la cual se desenvuelven sus filmes. Según Rocha, los discursos de la izquierda institucionalizada coinciden, en su voluntarismo, con los de la derecha, en la medida que ambos son presas de la razón —que es siempre razón conservadora—. De esta manera —agregamos nosotros—, tanto los discursos de la derecha como los de la izquierda institucionalizada intentan ejercer una determinada pedagogía sobre su masa de espectadores para conducirlos a ciertos fines. Frente a los discursos conductistas, Rocha esgrime el valor de la fuerza violenta e irracional de la revolución diciéndonos que «el arte revolucionario ha de ser un artilugio capaz de hechizar al hombre al punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda» (Rocha, 2004, pp. 250-251).²⁰⁶ El punto de vista de Rocha, tan claramente expuesto en sus textos como en sus obras, constituye una crítica categórica a los discursos conductistas que sembró la izquierda revolucionaria durante los años 1960 y 1970 en el ámbito del cine.²⁰⁷

205 Nos referimos a obras como *Barravento* (Rocha, 1962), *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Rocha, 1964), *Tierra en trance* (Rocha, 1967), *Antonio das Mortes* (Rocha, 1967), y *Cabezas cortadas* (1970), entre otras.

206 Traducción propia. Texto fuente: «As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobre[...] A Arte Revolucionaria deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda» (Rocha, 2004, pp. 250-251).

207 Entre los textos publicados de Glauber Rocha, destaca la compilación de escritos que se hizo

En nuestros días, y en occidente, donde el discurso de los agentes culturales se encuentra bajo el paraguas de la sobriedad, los enunciados o los «contenidos» más osados de la producción audiovisual abordan aquello que en los textos de Raymond Williams se define como «estructuras del sentimiento», un constructo teórico que representa los rasgos sutiles del conflicto solapado entre la cultura dominante y las tendencias subsumidas, que el autor galés sintetiza en las categorías de lo residual (*residual*) y lo emergente (*emergent*): lo primero, como los elementos letárgicos del pasado que resucitan con una débil fuerza subversiva para oponerse a un presente incómodo, para impugnar el presente a través de la restauración de valores pretéritos que vuelven a considerarse mejores que los actuales; lo último —lo emergente— como los «nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean constantemente» como fuerza de choque contra un estado de malestar (Williams, 2000 [1977], p. 143).²⁰⁸ En este sentido, Williams resalta la torpeza del pensamiento crítico volcado al análisis social y cultural que no logra evaluar los hechos en tiempo presente sino *a posteriori*, cuando los procesos han concluido y se encuentran definitivamente sellados. Este hiato entre la capacidad de análisis del pasado y del presente está relacionada, según Williams, con la separación entre lo social y lo personal que ha establecido la dinámica del capitalismo:

Entonces, si lo social es lo fijo y explícito —las relaciones, instituciones, formaciones y posiciones conocidas— todo lo que es presente y movilizador, todo lo que escapa o parece escapar de lo fijo, lo explícito y lo conocido, es comprendido y definido como lo personal: esto, aquí, ahora, vivo, activo, “subjetivo” (Williams, 2000 [1977], p. 150).²⁰⁹

En una revisión crítica de la concepción de instancia y proceso, de la reducción de lo social a formas fijas, Williams opone la facultad de reconocer la preemergencia de corrientes culturales subterráneas, identificarlas cuando aún están subsumidas bajo la cultura dominante pero, no obstante, han dado ya tenues indi-

en *Revolução do cinema novo* (Rocha, 2004), su *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Rocha, 2003), y su epistolario *Cartas ao mundo* (Rocha, 2003).

208 Texto fuente: «[...] new meanings and values, new practices, new relationships and kinds of relationships [that] are continually being created» (Williams, 1977, p. 123).

209 Texto fuente: «And there if the social is the fixed and explicit—the known relationships, institutions, formations, positions—all that is present and moving, all that escapes or seems to escape from the fixed and the explicit and the known, is grasped and defined as the personal: this, here, now, alive, active, “subjective”» (Williams, 1977, p. 128).

cios de existencia a través de la formación de frágiles tensiones, de grietas sutiles que se manifiestan en ámbitos privados o semipúblicos, bajo la forma de estilos incipientes, jergas, u otras expresiones semejantes en proceso de desarrollo que expresan conflictos de adecuación entre lo público y lo privado o entre pasado y presente. Williams denomina estas manifestaciones como «structure of feelings» (estructuras del sentir):

Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una “estructura del sentir” es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o un período, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia (Williams, 2000 [1977], p. 155).²¹⁰

Tales evidencias ya no son identificables con circunstancias de grupos o clases sociales claramente diferenciados sino con tendencias o «accidentes» culturales que se encuentran reclusos ámbitos invisibles, en espacios particulares (privados) que escapan a la visión tradicional de «lo social». Además de la sensibilidad necesaria para detectar estas problemáticas incipientes, el artista-etnógrafo que pretenda avanzar más allá de lo establecido, se encuentra obligado a desarrollar nuevos métodos de investigación y recursos de interpretación que no recaigan en el reduccionismo, que no restrinjan o precipiten el estudio de nuevos contenidos en solución de continuidad a categorías anteriores —sean estas los paradigmas del mercado o de las instituciones académicas que tienden a constituirse en un subproducto del mercado—. Si bien Williams cuestiona la capacidad de la crítica para dar cuenta de procesos sociales en formación, no deja de afirmar que es en el arte donde estas nuevas estructuras se cristalizan tempranamente en formas expresivas originales, contenidos inéditos y maneras desconocidas de insertar la obra en su contexto (Williams, 2000 [1977]). Los discursos de ruptura, si es que pueden sostener su condición de existencia, además de buscar las grietas de la cultura dominante y acoplarse a la escasa inercia de cambio de los frágiles movimientos emergentes, en lugar de remitirse a los antiguos sistemas de formalización deberían crear resoluciones afines a los nuevos problemas.

210 Texto fuente: «Methodologically, then, a “structure of feeling” is a cultural hypothesis, actually derived from attempts to understand such elements and their connections in a generation or period, and needing always to be returned, interactively, to such evidence» (Williams, 1977, pp. 132-133).

3.4 La revolución de las formas

A fines de los años 1960, en los textos del cine surge la discusión, influenciada por las tesis de Althusser (1974), sobre si el dispositivo cinematográfico reproduce las ideologías existentes, o bien si produce una ideología propia. Para entrar en este debate tenemos que abordar previamente algunos conceptos que están en el trasfondo de los argumentos que nos proponemos analizar. Marx resalta en *La ideología alemana* la diferencia entre «imaginación» y «realidad», indicando que la primera está constituida por un sistema de representaciones y la segunda por los medios de producción y las condiciones materiales de vida en sí misma (Marx & Engels, 1974, p. 25). La imaginación, nos dice Marx, está entrelazada con la producción material como una «emanación directa» (*direkter Ausfluss*). Si el conjunto de representaciones y la forma en que se articulan se encuentran invertidas en relación con sus referentes materiales «como en una cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a su proceso de vida directamente físico» (Marx & Engels, 1974, p. 26).²¹¹ De esta manera —agrega Marx— «también las formaciones nebulosas (*Nebelbildungen*) que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable sujeto a condiciones materiales» (Marx & Engels, 1974, p. 26).²¹²

Althusser vuelve en 1969 sobre estas ideas de Marx preguntándose sobre el porqué de las formaciones nebulosas (*Nebelbildungen*). Descartada la idea del demonio y las explicaciones místicas, Althusser plantea, releyendo a Marx, que «no son sus condiciones reales de existencia [...] lo que los hombres “se representan” en su ideología sino [...] la relación que existe entre ellos y las condiciones de existencia» (Althusser, 1974). La afirmación de Althusser ubica la ideología en el

211 Texto fuente: «Wenn in der ganzen Ideologie die Menschen und ihre Verhältnisse wie in einer Camera obscura auf den Kopf gestellt erscheinen, so geht dies Phänomen ebenso sehr aus ihrem historischen Lebensprozess hervor, wie die Umdrehung der Gegenstände auf der Netzhaut aus ihrem unmittelbar physischen» (Marx & Engels, 1978, p. 26).

212 Texto fuente: «Auch die Nebelbildungen im Gehirn der Menschen sind notwendige Sublimate ihres materiellen, empirisch konstatierbaren und an materielle Voraussetzungen geknüpften Lebensprozesses [...] Nicht das Bewusstsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewusstsein» (Marx & Engels, 1978, pp. 26-27).

plano de una idealización que, por su propia dinámica, subsume al sujeto que idealiza a la figura de lo idealizado, invirtiendo sus posibilidades de alcanzar aquello que se propone. Si estuviésemos obligados a simplificar estos conceptos y llevarlos a palabras más simples —a riesgo de que pierdan también parte del sentido original—, diríamos que las «formaciones nebulosas» constituyen un problema que recoge Althusser, cuya resolución debería explicar por qué los individuos de clases subsumidas adoptan la ideología de las clases dominantes. Siguiendo la taxonomía de Marx, Althusser ensaya explicaciones en dos planos diferenciados: por una parte, desde el punto de vista de los procesos psicológicos (de las representaciones) y, por otra parte, desde un punto de vista «material». Nos detendremos aquí en su segundo desarrollo (la materialidad de la ideología) porque atañe a los textos del cine que pretendemos abordar y, además, porque consideramos que este argumento ha sobrellevado la revisión crítica desde el presente mejor que el análisis psicológico sobre las causas de la alienación.²¹³ Althusser asocia las formaciones nebulosas a los «Aparatos ideológicos del estado» (*Appareils idéologiques d'État* / AIE), concepto que introduce en oposición a los «Aparatos Represivos del Estado» (*Appareils répressifs d'État*). Mientras que los últimos —policía, agencias de inteligencia, etc.— son de dominio público, los AIE se encuentran asociados al dominio privado o al ámbito de la libre elección de los individuos (iglesia, sindicatos, familia, instituciones culturales). Unos ejercen sus funciones a través de la violencia física latente o explícita, y los otros, con carácter complementario, lo hacen a través de la ideología (Althusser, 1974, pp. 21-22). Los Aparatos Ideológicos, regulados por el Estado, realizan la ideología de las clases dominantes, cimentando la aceptación de normas, de presupuestos y credos que eternizan el sistema de producción vigente manteniendo, por lo tanto, la estructura de clases relacionadas con dicho sistema —es decir, garantizan las condiciones de abuso necesarias al orden social—. Los

213 Althusser desarrolla la argumentación del primer tópico —la psicología de los individuos subsumidos— importando conceptos desde el psicoanálisis: lo hace al homologar la temporalidad de la ideología con la del inconsciente freudiano, ambos transhistóricos y omnipresentes —que escapan a nociones evolutivas—, y lo hace también en una velada referencia a las ideas de Lacan en el momento de interpretar la ideología como «la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» («représentation du rapport imaginaire des individus a leurs conditions réelles d'existence», Althusser, 1976, p. 43) a través de la metáfora de la representación especular-invertida de su propia imagen o situación. Siendo entonces la ideología una instancia idealizada-invertida del sujeto que interpela al propio sujeto en forma de autoreproche —como una malla de preasignaciones ideológicas en la que el sujeto cae y donde queda en falta para siempre como un personaje kafkiano—.

AIE no son etéreos; por el contrario, constituyen el estrato material de la ideología. Si bien Althusser consigna irónicamente que no se trata de «la misma materialidad de una baldosa o un fusil» (Louis Althusser, 1974, p. 48),²¹⁴ deja esbozada la enigmática fisicidad del orden ideológico aludiendo a los diferentes estados de la materia, estados que podríamos pensar nosotros como un punto de enlace entre dos registros extraños entre sí, equivalente, si existiera, al concepto de somatización o de sintomatología social.

Los textos del cine recogen, a partir de 1969, el guante arrojado por Althusser. Si el dispositivo cinematográfico, a través del registro, recolecta formaciones ideológicas preexistentes, el cine simplemente debería girar la cámara 180 grados para volverse revolucionario mostrando los mundos negados, las clases sometidas, las culturas emergentes, etc. (tal la posición del *Cinéma Vérité* en manos del primer Rouch, del *Direct Cinema* en manos de Wiseman, de los grupos SLON y Medvedkin, etc.). Sin embargo, si el dispositivo cinematográfico es «ideología materializada», es decir, una caja negra que, a través de su particular lógica de procesamiento del mundo —la perspectiva, la organización cronológica, el efecto hipnótico, etc.— produce una visión restringente de la realidad material, en este caso el problema estaría, parafraseando a Baudry, en el aparato de base: todo lo que genere el dispositivo del cine estará indefectiblemente contaminado por la mirada tendenciosa de la ideología dominante (Cfr. Baudry, 1970).²¹⁵ Desde este punto de vista que presupone la existencia de un dispositivo endiabado, la discusión se desplaza a los modos de exorcizarlo.²¹⁶

214 Texto fuente: «la même modalité que l'existence matérielle d'un pavé ou d'un fusil» (Althusser, 1976, p. 106).

215 Existe una versión en inglés del artículo citado (Cfr. Baudry, 1974-1975).

216 Analizando a distancia los documentales asociados a Mayo del 68, Ryan agrega una dimensión borgiana a la contaminación ideológica del cine indicando, por una parte, que la cámara aparta (aliena) al objeto registrado de su contexto original por la propia dinámica del dispositivo pero, por otra parte, el objeto del registro se encuentra, a su vez, ya desgajado de un supuesto estado de naturalidad propia (Cfr. Ryan, 1979). Revisando los archivos de los levantamientos parisinos, Ryan observa que las imágenes exhiben acciones políticas en paisajes urbanos, siendo lo urbano y lo político —agregamos nosotros— categorías muy lejanas a la naturalidad representada, por ejemplo, en *El pastor* de Bretón (1905), cuadro que nos muestra la bucólica campiña francesa con rebaños pastando en las praderas. Ante lo campesino-pastoril se opone lo cívico-metropolitano, frente a los elementos naturales y las acciones de animales guiados por sus instintos, en los documentales militantes nos encontramos con escenarios teatrales saturados por mercancías (burgueses en *robe de chambre* contemplando confortablemente las acciones violentas desde los balcones, jóvenes vestidos a la moda parisina, etc.) y seres fuertemente condicionados por los dispositivos artificiales del lenguaje (expresiones extraídas del léxico maoísta, frases reduccionistas de los textos de Marx,

Ante la dicotomía descrita, los escritores de *Cinethique* (Fargier, Baudry, por momentos Godard), se inclinan por el exorcismo de las formas condicionadas luchando contra el carácter deformante de la «impresión de realidad». Baudry nos informa en su artículo «Efectos ideológicos producidos por el aparato de base» que la cámara, al haber recibido la perspectiva renacentista, ha heredado también la ideología delirante de un mundo homogéneo y continuo, punto de vista que sirvió también de fundamento a nuestra cultura idealista-cristiana:

Focalizándose en ello [en la herencia renacentista], el constructo óptico revela ser la proyección-reflexión de una «imagen virtual» cuya realidad alucinatoria él crea; él organiza/acondiciona el espacio de una visión ideal y, de esta manera, asegura la necesidad de cierta trascendencia. [...] A diferencia de la china o japonesa, la pintura de caballete, presentando un conjunto inmóvil y sin intervalo, elabora una visión total que se corresponde con la concepción idealista de la plenitud y la homogeneidad del «ser» y, por así decirlo, es representativa de esta concepción.

[...]

Podemos ver aquí cómo se perfila la función específica del cine en tanto soporte e instrumento de la ideología: el cine constituye al «sujeto» a través de la delimitación ilusoria de un lugar central (ya sea el de un dios o cualquier otro sustituto). Es un aparato destinado a obtener un efecto ideológico preciso y necesario a la ideología dominante: transformando al sujeto en fantasma el cine colabora con eficacia notable al mantenimiento del idealismo (Cfr. Baudry, 1970, pp. 41-42).²¹⁷

etc.). Sobre esta circunstancia, Ryan afirma que la producción documental asociada a Mayo del 68 pone en evidencia que «la realidad social, política y física —en el sentido del mundo hecho por los hombres— es una construcción. Esto significa que el mundo físico y social presentado en el filme está construido por la imaginación humana, por conceptos institucionalizados, por representaciones míticas y por lo simbólico inconsciente. El mundo que registra el documental no es “natural”. Lo que demuestra Mayo del 68 es que incluso la vida “natural” es altamente tecnológica, convencional e institucional. Sus contenidos y formas son determinadas por la tecnología del lenguaje y la representación simbólica. El auto-denominado mundo natural de Mayo del 68 está tan construido como cualquier objeto ficticio». Traducción propia. || Texto fuente: «[...] political, social, and, in the sense of the human-made world, physical reality is a construction. That is, the physical and social world presented in the film is one constructed by human imagination, institutionalized concepts, mythic representations and symbolic unconscious. The world which documentary records is not “natural”. What Mai 68 demonstrates is that even “natural” life is highly technological, conventional and institutional. Its content and form is determined by the technology of language and symbolic representation. The so-called natural world of Mai 68 is as much a construct as any fictional object» (Ryan, 1979, pp. 18-19).

217 Texto fuente: «En le focalisant, la construction optique apparaît bien comme la projection-réflexion d’une “image virtuelle” dont elle crée la réalité hallucinatoire. Elle aménage le lieu de une vision idéale et assurée, de la sorte, métaphoriquement [...] la nécessité d’une transcendance. Contrairement à la peinture des Chinois et des Japonais, le tableau de chevalet en présentant un ensemble immobile et sans intervalle, élabore une vision pleine qui répond à la conception idéaliste de la plénitude et de l’homogénéité de l’“être” et, pour ainsi dire, il est le représentant de celle-ci» (Baudry, 1970, p. 3). || «On voit bien ici se profiler la fonction spécifique remplie par le cinéma comme support et instrument de l’idéologie: celle qui vient à constituer le “sujet” par la délimitation illusoire d’une place centrale (qu’elle soit celle d’un dieu ou de tout autre substitut). Appareil destiné à obtenir un effet idéologique précis et nécessaire à l’idéologie dominante: créer une fantasmatisation du sujet, le cinéma collabore avec une efficacité marquée au maintien de l’idéologie» (Baudry, 1970, p. 8). Existe una versión en inglés editada por Williams (Cfr. Baudry & Williams, 1974-1975). Compárense

Para sobreponerse a esta pesada herencia renacentista, *Cinethique* invita a deconstruir el discurso del aparato filmico mediante la teoría, a la vez que nos advierte que las obras que omitan este procedimiento continuarán siendo voluntaria o involuntariamente reaccionarias. ¿Qué significa teorizar en este contexto? Entre los sucesos y su representación deben mediar las especulaciones intelectuales que permitan resignificar la hipnótica naturaleza del registro filmico. Esta modalidad de distanciamiento se propone destruir totalmente el carácter espectacular del discurso militante que todavía encontramos en las obras de Brecht y de sus precursores (Tretiakov & Eisenstein y el teatro-cine de Atracciones). En esta órbita deconstruccionista, quien no descifre el algoritmo con el cual se ha encriptado el mensaje no podrá disfrutar plenamente, por ejemplo, de los textos letárgicos de Straub en *Othon* (1970),²¹⁸ de la misma manera que el lector que no haya repasado la introducción al *Ulysses* escrita por el secretario de Joyce (Gilbert, 1955) difícilmente descubriría los recovecos de la obra deliberadamente escondidos por el autor. Enfadada con esta práctica, la sinóloga francesa Michelle Loi publica un furibundo alegato contra la ininteligibilidad de las obras en la misma revista *Tel Quel* que promovía la «militancia formal»:

Hay entre vosotros gentes que siguen una moda, la última moda. [...] Los derechos más sagrados de la investigación sería no podrían en ningún caso reducir la propia producción literaria a eso sólo, es decir a textos ilegibles salvo quizá para sus autores. [...] Toda literatura es un instrumento de clase (se emplee consciente o inconscientemente) y un escritor revolucionario que escribe para su camarilla y en último término para él solo **está realmente al servicio de la burguesía ya que confisca en su favor el arma que podría dirigir el combate, el fuego que debería alumbrar el llano.** [...] Es preciso elegir formas que puedan ser recibidas por el gran público y quizá más tarde por las masas. Soy de los que piensan que esas formas, para no ser la reanudación tal cual de las formas clásicas, deben sin embargo inspirarse en ellas si quieren ser recibidas y apuntar a la eficacia (Loi, 1972, pp. 112-113) [resaltado nuestro].²¹⁹

estas ideas con las nociones de «extrañamiento» y «fantasma» que desarrolla Anders en «El mundo como fantasma y matriz» (Anders, 2011 [1956]). Sobre el argumento de Baudry, Lebel objeta que pensar la cámara como un dispositivo que condiciona la ideología de todos sus registros resulta tan absurdo como afirmar que la distancia entre la tierra y la luna es ideológica porque la medición heredó los códigos perspectivo ideológicos del instrumento de medición (Lebel, 1973, pp. 26-27). Sin embargo, podría otorgarse la razón a Baudry citando la paradoja de Aquiles y la Tortuga (Zenon) para demostrar que las unidades de medición (*daktylos*, palmas, muñecas, pies, codos, estadios, plectro —capacidad de los bueyes para arar—, metro, pulgada, etc.) efectivamente son ideológicas.

218 Nos referimos a la obra de Straub sobre la obra de Corneille, que a su vez remite a los textos de Tácito, cuyo título extendido es *Los ojos no quieren cerrarse todo el tiempo o quizá un día Roma permitirá elegir a su regreso* (Cfr. filmografía, Straub & Huillet, 1970).

219 Traducción propia. Texto fuente: «Il y a parmi vous des gens qui suivent une mode, la dernière mode. [...] que les droits les plus sacrés de la recherche (sérieuse) ne sauraient en aucun cas réduire

Advertida de los frustrantes resultados de las revoluciones culturales abruptas, la sinóloga francesa recomienda los cambios paulatinos de los signos que siguen el modelo de transformación espontánea de las lenguas, el remplazo sosegado de los sistemas de representación apoyado siempre en modificaciones austeras de las formas anteriores. No obstante, el concepto de eficacia al que se refiere Loi, y que condiciona su modelo de cambio, probablemente no sea el mismo al que apuntan los debates del cine, debates que no tienen presente el esquema de comunicación funcional del habla sino el de las vanguardias del arte, siempre radicalmente disruptivas.

En las décadas de 1960 y 1970 la pregunta rústica sobre la manera de dosificar el contenido (la materia) y la forma (su representación) reaparece como el mismo fantasma que visitó antes a los formalistas rusos. En su tratado *Por una nueva novela*, Robbe-Grillet parece contestar los argumentos de la sinóloga afirmando que la milicia del arte militante sólo puede darse en el plano de la forma, que es el material de las expresiones (Robbe-Grillet, 2010). Con un estilo procaz semejante al de Wilde, Robbe-Grillet afirma que, ante las necesidades prácticas de un proceso revolucionario, el arte destaca por su eminente inutilidad: su rol consiste meramente en conservar la libertad para continuar trabajando sobre sí mismo, revolucionándose a sí mismo más allá de cualquier justificación.²²⁰ Una obra, según Robbe-Grillet, «debe imponerse como necesaria, pero necesaria *para nada*; su arquitectura no se emplea en nada; su fuerza es una fuerza inútil» (Robbe-Grillet, 2010, p. 75). Según Robbe-Grillet, el arte no puede ponerse al servicio de una causa, porque en la medida que le anteceda la preocupación por significar algo la expresión artística se diluirá en un contenido pedagógico. Aún desde esta perspectiva moderada en cuanto a

la production littéraire à cela *seul*, c'est-à-dire des textes illisibles sauf peut-être (?) à leur auteur. [...] toute littérature est un instrument de classe (conscient ou non) et qu'un écrivain "révolutionnaire" qui écrit pour sa chapelle et, à la limite, pour lui seul, est réellement au service de la bourgeoisie puisqu'il confisque en sa faveur l'arme qui pourrait porter le combat, le feu qui devrait allumer la plaine ; [...] il faut choisir les formes qui peuvent être reçues du grand public et peut-être, plus tard, des "masses". Je suis de ceux qui pensent que ces formes, pour n'être pas la reprise telle quelle des formes classiques (la langue a changé) doivent tout de même s'en inspirer si elles veulent être reçues et viser à l'efficacité» (Loi, 1972, pp. 112-113). Nuestra traducción está basada en la versión castellana del libro de Hennebelle sobre los cines nacionales (Hennebelle, 1977a). Hemos corregido algunos términos y delimitado las elipsis que no están marcadas en la paráfrasis de Hennebelle.

220 Nos referimos aquí al prefacio de *El retrato de Dorian Gray*, adonde Wilde afirma: «No artist desires to prove anything. [...] No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style. [...] Vice and virtue are to the artist materials for an art. [...] All art is quite useless» (Wilde, 1891, p. 13).

las aspiraciones del arte para contribuir a la revolución, repensar las formas —agregamos nosotros sobre los conceptos de época— implica también una posición *en contra* de la ideología —en el sentido de Althusser—, dado que conlleva inevitablemente la revisión crítica de las tradiciones narrativas establecidas. Parafraseando el texto citado de Marx (Cfr. Marx & Engels, 1974, p. 50), si las ideas dominantes son las ideas de los estratos dominantes y la ideología es su constelación de representaciones, repensar estas construcciones simbólicas significa minar en cierta medida su efectividad —aunque esta «cierta medida» tenga una dimensión microscópica y tal vez insignificante más allá del placer narcisista del autor—.

A finales de los años 1960, *Cahiers du cinéma* se suma al eje de discusiones en torno a la manera de «dosificar» la forma y el contenido en el filme, intentando actualizar el antiguo criterio editorial de la revista que había quedado estigmatizado por el idealismo de Bazin. Los críticos Comolli y Narboni, afianzando la nueva impronta, publican su manifiesto *Cine / ideología / crítica*, que nos dice:

Sabemos que el cine, “de un modo completamente natural”, ya que la cámara y la película se conciben con este objetivo (y en la ideología que impone este objetivo) “reproduce” la realidad. Pero esta “realidad” susceptible de ser reproducida fielmente, reflejada por instrumentos y técnicas que por otra parte forman parte de ella, es completamente ideológica. En este caso, la teoría de la “transparencia” (el clasicismo cinematográfico) es eminentemente reaccionaria: no es el mundo en su “realidad concreta” lo que es “aprehendido” por (o más bien que impregna a) un instrumento no intervencionista, sino el mundo vago, no formulado, no teorizado, no pensado, de la ideología dominante. **Los lenguajes a través de los que el mundo se habla (de los que forma parte el cine) constituyen su ideología** en el sentido de que el mundo se ofrece tal como de hecho es vivido y aprehendido bajo el modo de la ilusión ideológica, según la estricta descripción althusseriana» (Comolli & Narboni, 2008, p. 77) [resaltado nuestro].²²¹

221 Véase el contraste entre el concepto de «mundo vago» del cual nos habla el manifiesto y el «mundo preconfigurado» del que habla Ryan (1979) en su crítica a los registros de Mayo 68 (Cfr. nuestra nota nro. 213). Texto fuente de *Cahiers*: «On sait que le cinéma, “tout naturellement”, parce que caméra et pellicule sont faits dans ce but (et dans l’idéologie qui impose ce but), ‘reproduit’ la réalité. Mais cette ‘réalité’ susceptible d’être reproduire fidèlement, reflétée par des instruments et techniques qui d’ailleurs font partie d’elle, on voit bien qu’elle est idéologique tout entière. En ce sens, la théorie de la “transparence” (le classicisme cinématographique) est éminemment réactionnaire : ce n’est pas le monde dans sa “réalité concrète” qui est ‘saisi’ par (qui imprègne, plutôt) un instrument non interventionniste, mais le monde vague, informulé, non théorisé, impensé, de l’idéologie dominante. Les langages à travers lesquels le monde se parle (dont fait partie le cinéma) constituent son idéologie en ce que, se parlant, le monde se donne tel qu’il est vécu et appréhendé, en fait, sur le mode d’illusion idéologique (selon la stricte description althussérienne)» (J. L. Comolli & Narboni, 1969, p. 12).

Sobre el carácter deformante de «los lenguajes a través de los que el mundo (se) habla», diferenciándose del radicalismo deconstructivo de *Cinethique*, los críticos de *Cahiers* trazan un umbral de tolerancia más amplio que no les obliga a abjurar del pasado —es decir, del cuerpo de filmes y textos clásicos que había forjado la identidad de la revista—, y que, al mismo tiempo, los pone a tono con el espíritu insurrecto de la nueva etapa que transitan. De esta manera, *Cahiers* esboza su nueva taxonomía del cine con una tediosa clasificación de siete ítems que ordena las obras en función de la ideología que profesan y las prácticas que promueven, a saber: *a*) los discursos varados en la superficie de los sucesos que representan —filmes que vehiculan inconscientemente la ideología de turno— (Claude Lelouch, Jean-Pierre Melville);²²² *b*) los discursos explícitamente políticos cuya acción crítica opera tanto desde el plano de los contenidos escogidos como en la forma de articularlos (Glauber Rocha, Jean-Marie Straub); *c*) los discursos tangencialmente políticos que, a diferencia de los anteriores, operan exclusivamente a través del código formal cuestionando las modalidades de representación (Ingmar Bergman en *Persona*, Volker Schlöndorff en *Méditerranée*); *d*) el reverso de lo anterior: filmes cuyo contenido manifiestamente revolucionario contrasta con los sistemas de representaciones que «adoptan, sin cuestionarlos, el lenguaje y los modos de figuración» (Costa-Gavras en *Z*); *e*) discursos que se encuentran, en primera instancia, subsumidos a la ideología del *mainstream* —producción fastuosa, narración clásica, temas benignos—, pero que, en segunda instancia, a través de sutiles dispositivos de enunciación, exhiben una cara oculta de carácter revelador que marcha incluso a contracorriente de la propia ideología dominante del filme (Carl Dreyer, John Ford, Roberto Rossellini);²²³ *f*) los discursos *acríticos* del cine directo que se estancan en la mera descripción de acontecimientos (Richard Leacock); *g*) los discursos del cine directo intemperante que analizan e interpelan su objeto de estudio (Pierre Perrault en *La Règne du jour*) (J.-L. Comolli & Narboni, 2008, p. 79).

222 Mantenemos las obras y los autores citados en el artículo al que nos referimos.

223 Sobre esta categoría del filme alienado —la más controvertida y, por lo tanto, interesante de esta clasificación— resulta esclarecedor el artículo sobre John Ford publicado en el n. 223 de *Cahiers* (Comolli & Narboni, 1970). La categoría comprende a los autores que, aún considerados retrógrados para los intereses del cine de izquierda, contienen una serie de expresiones subversivas disimuladas en su discurso oficial; producto, tal vez, del genio o la timidez de su realizador, encierran, según los autores del texto, un discurso paralelo, fragmentario, connotado, que desde atrás de ellos mismos —a espaldas del propio filme y de su autor— parece declarar la revolución. Aquí incluyen «almas muertas» para el pensamiento de izquierda como Dreyer o Ford, que se han vuelto disfuncionales para la crítica setentista pero que, bajo mínimos, son dignos del purgatorio (existe una versión en inglés del artículo mencionado, en Comolli & Narboni, 1996).

En el ámbito de la práctica, Jean-Luc Godard y Chris Marker, o bien las producciones del grupo Vertov y la productora SLON (*Société pour le Lancement des œuvres Nouvelles*) que ambos integran respectivamente, representan los polos opuestos de las posiciones frente a la revolución *de* la forma o la revolución *en* los contenidos que habían comenzado a discutirse en torno al *Nouvelle Roman*.²²⁴ El Grupo Vertov (Jean-Pierre Gorin, Jean-Henri Roger, Jean-Luc Godard, entre otros), a través de producciones como *Un filme como los otros* (Godard, 1968), *British Sounds* (Godard & Roger, 1970), o *Viento del este* (Grupo-Dziga-Vertov, Godard, Gorin, & Martin, 1969), se vuelca abiertamente por un cine estrictamente controlado por interpretaciones personales y formalizaciones complejas: usos del fuera de campo, la voz en off en tono de monólogo interior y mensajes connotados mediante sutiles metáforas.²²⁵ Por el contrario, el colectivo SLON y su apéndice Medvedkin se inclinan por las estrategias del cine directo, la disolución de los rasgos autorales y la marca de discursos políticos explícitos e inteligibles en primeras lecturas.²²⁶ En una entrevista colectiva realizada por el crítico francés Guy Hennebelle a los miembros de SLON, la voz anónima del colectivo explica las divergencias con Godard:

A diferencia, por ejemplo, del grupo Dziga Vertov, no creemos que las nuevas formas cinematográficas puedan surgir de la nada [*ex nihilo*], puedan crearse en un laboratorio: Sólo pueden surgir de un trabajo paciente con la gente cuyas ambiciones y preocupaciones estamos intentando expresar. Una forma

224 Al hablar de las diferencias entre Godard y Marker nos referimos excluyentemente a las obras militantes producidas en el periodo 1967–1974. Si tuviésemos que abordar el estudio del cine «militante» francés, en el sentido extendido del término, desde una perspectiva histórica, no deberíamos omitir los antecedentes de Renoir con *La vie est à nous* (1936) —producida por el Partido Comunista Francés—, la poética del cine social de Jean Vigo en *A propos de Nice* (1930a), y la serie de trabajos producidos por el *Comité de Libération du Cinéma Français* durante la resistencia a la ocupación alemana. También deberían considerarse los antecedentes dispersos que forjaron, una vez terminada la guerra, el cine social de George Franju (*La sang des bêtes*, Franju, 1949), ciertas obras de Alain Resnais como *Guernica* (Resnais & Hessens, 1950), *Nuit et Brouillard* (Resnais, 1955) y de Guy Debord como *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Debord, 1959), o *Critique de la séparation* (Debord, 1961), entre otros precursores. No obstante, como movimiento sistemático reunido en un gran conjunto de obras y textos asociados a determinadas ideologías de izquierda y a movimientos sociales concretos, puede considerarse que el cine militante francés encuentra su origen en el periodo preliminar a Mayo del 68 con obras como *La chinoise* (Godard, 1967), *Loin du Vietnam* (Ivens et al., 1967) o *A bientôt, j'espère* (Marker & Marret, 1968), y posteriormente con la consolidación de los grupos Z. Vertov —asociado a la figura de Godard— y la productora SLON —identificada con Marker—.

225 Recordemos que Godard comenta, en la voz *en off* de *Loin du Vietnam*, su intención inicial de construir un relato sobre guerra representada a través del efecto de las bombas en el cuerpo desnudo de una mujer, narrando la escena «a la manera de Robbe-Grillet o de Flaubert, dado que me gusta tanto Robbe-Grillet» (min. 58). El episodio de Godard, si bien forma parte de una obra producida por SLON/Marker, constituye el antecedente más importante, junto con *La Chinoise*, de lo que posteriormente sería el grupo Dziga Vertov.

226 Cfr la entrevista colectiva al grupo Medvedkin (Hennebelle, 1973, pp. 37-37).

no existe por sí sola, sino únicamente en relación con un contenido. Primero tenemos que saber lo que queremos decir, y luego encontrar las mejores formas de hacerlo (Linares, 1976, p. 59).²²⁷

La expresión «de la nada» (*creatio ex nihilo*) del entrevistado anónimo parece encubrir la expresión soterrada «de la imaginación». La interpretación de sucesos históricos sobredimensionada por la fantasía acaba, según el entrevistado, extraviada entre signos artificiales que desdibujan la marca del referente y encierran la obra en los laberintos del cine de autor. Frente al diletantismo de la imaginación, las producciones de SLON/Medvedkin, como *A bientôt, j'espère* (Marker, 1968), *Classe de lutte* (Grupo Medvedkin, 1968a), *Sochaux 11 Juin 1968* (Grupo Medvedkin, 1968b), *Nouvelle société* (Grupo Medvedkin, 1969), se autodefinen por su «adherencia a la realidad» («*collé à la réalité*», Cfr. Hennebelle, 1973, p. 38).²²⁸

Las categorías mencionadas por uno y otro entorno de la crítica de los años 1960-1970 no escapan, por lo general, a la falsa dicotomía entre forma y contenido, que podría mencionarse también, respectivamente, como el dilema entre la enunciación y el enunciado en «los textos del cine». Resulta difícil definir claramente la frontera del texto en «el interior» del discurso cinematográfico porque, además de sus expresiones explícitas (voz en *off*, diálogos, títulos, etc.) y del trasfondo literario del argumento, la cámara también tiene como «objetos sueltos» del registro a las

227 Texto fuente : «[...] à différence du groupe Dziga-Vertov par exemple, nous ne pensons pas que des formes nouvelles puissent surgir ex-nihilo, de recherches en laboratoire. Elles ne peuvent naître que d'un travail patient effectué en liaison avec les gens dont on veut exprimer les préoccupations et les aspirations. Une forme n'existe pas par elle-même. Elle n'existe que par rapport à un contenu. Il s'agit d'abord de savoir ce qu'on veut dire. Puis de trouver le meilleur moyen de le dire. [...] Nous [SLON] voulons faire des films qui collent à la réalité : ce qui nous différencie sans doute du groupe Dziga-Vertov, par exemple» (Hennebelle, 1973, p. 38).

228 El término «adherencia» puede ser entendido también, a nuestro criterio, como «explicitud» o «denotación». Para detalles específicos sobre las similitudes y diferencias entre los grupos SLON y Vertov puede consultarse la obra de Hennebelle en su apartado dedicado al cine francés de las décadas de 1960 y 1970 (Hennebelle, 1977b, p. 437). Para una revisión crítica de ambos movimientos, véase la obra de Lebel (1973) dedicada a estudiar las relaciones entre cine e ideología en las décadas de 1960 y 1970. Para un estudio exhaustivo de las diferentes posiciones que adoptaron los agentes de «el mundo del cine» durante Mayo del 68, véase el texto de Harvey sobre este tema (Harvey, 1978). Los debates sobre la preeminencia de la forma o del contenido pueden identificarse también en el cine del cono sur de América. En este periodo, marcado por los eventos de Mayo del 68, la vertiente latinoamericana más cercana a la propuesta de Marker/SLON la encontramos, por una parte, en los primeros documentales políticos de Raymundo Gleyzer, como *Swift* (1971) y *La masacre de Trelew* (1972), en las obras de Patricio Guzman, con obras como *El primer año* (Guzman, 1972) y *La batalla de Chile* (1975-1979), y también en el efímero grupo Realizadores de Mayo con su obra *Argentina, Mayo de 1969* (Getino et al., 1969), entre otros. Los trabajos afines a la corriente formalista, que en Europa estaba representada por Godard y su grupo Vertov, la encontramos en el *Cinema Novo* brasileño, y más específicamente en la figura de Glauber Rocha (sobre las particularidades del trabajo de Rocha véase el cierre del apartado anterior).

cosas nombradas, las cosas ya indexadas con palabras que se encuentran en el habla o, parafraseando a Barthes, en las proximidades del habla (Cfr. Barthes, 1986, p. 47). Los «objetos sueltos», reconocibles a través de palabras, una vez capturados, conforman constelaciones de términos silenciosos, difusas redes de terminologías transparentes que, marcadas por la extrañeza que les imprime el marco de una mirada ajena,²²⁹ nublan la conciencia del espectador que se precipita sobre ellos y la empujan, a través de los enigmas que suscitan, a intentar ordenarlos exasperadamente con conectores lógicos sobre un eje sintagmático imaginario. Podemos evocar, para representar la situación que nos proponemos describir, el «estado de lectura» al que se predispone nuestra mirada cuando accede circunstancialmente a un espacio desconocido —una casa ajena— y comienza a inventariar los diferentes elementos del entorno, sus órdenes, proveniencias, procurando disolver las impresiones iniciales de celo y perplejidad. Desde la perspectiva de la contemplación, las imágenes del cine actúan también como el receptáculo de la búsqueda incesante de sentido, del monólogo interior que describe Paul Schreber al comentar los operadores paranoicos que se despiertan automáticamente en su pensamiento cuando mira una escena cualquiera a través de la ventana: « “por que sólo” “por la razón de que”, “por la razón de que yo”, “sea que”, “por lo menos”, etcétera» (Schreber, 1999, p. 216).²³⁰ Desde el punto de vista de quien contempla, puede afirmarse que la pregunta inevitable del espectador por el significado inminente de las cosas representadas es la que teje el primer puente (delirante) entre las imágenes y los textos del cine. En el relato audiovisual, las expresiones textuales explícitas se restringen generalmente al campo de las cosas automatizadas por el autor, a sus movimientos voluntarios, y aportan, en la dinámica de la comunicación entre la pantalla y el espectador/lector, una densidad de sentido inferior a la de los signos descontrolados y las combinaciones inadvertidas que se cuelan entre los diferentes rasgos tácitamente textuales de las imágenes. Por ejemplo, los signos escondidos especulativamente por Eisenstein en la corona del Zar (Cfr. *Iván el Terrible*, Eisenstein, 1945) nos dicen menos que los rostros de los proletarios que toman el Palacio de Invierno en *Octubre* (Ei-

229 El discurso del cine tiene el «agravante», como referimos en nuestra Introducción, de colocar al espectador en la posición de quien mira los aspectos del mundo a través de la mirada de otro.

230 Nos referimos al diario de Paul Schreber, *Memorias de un enfermo nervioso*, piedra angular del estudio sobre las psicosis. Texto fuente: »warum nur«, »warum weil«, »warum weil ich«, »es sei denn«, »wenigstens« u.s.w. (Schreber, 2003, p. 229).

senstein, 1928), y el *Experimento Kuleshov*, en la alternancia deliberada de planos, nos dice menos que las expresiones de los estibadores desdentados de *El desertor* (Pudovkin, 1933), porque los «actores» que representan estas escenas convulsas llevan escrito en su cuerpo (en la piel ajada, la dentadura incompleta, la mirada extraviada) los textos velados que denuncian por sí solos los estragos del régimen que padecieron.

Existe una tradición narrativa dentro del cine que pone en evidencia esta disputa entre el texto explícito y las cosas tácitamente textuales, obras que exploran «las cavidades del cine» acentuando el vacío, resaltando el espacio intermolecular entre las palabras y el resto. Nos referimos, por ejemplo, a las piezas que se inscriben en la tradición de Walter Ruttmann (*Opus I*, 1921), Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921) y Oskar Fischinger (*Wax Experiments*, 1921-1926), que exploraron por vez primera las formas abstractas, y también a la corriente del cine experimental que continuó trabajando sobre preceptos similares (Stan Brakhage, Jonas Mekas, Norman McLaren, etc.). En relación a este tópico, resultan particularmente significativas las exploraciones comunes de la pintura, el arte sonoro y el cine sobre la función del «vacío» en el relato —compárense, por ejemplo, a John Cage en *4'33"* (1952), Rauschenberg en las *White Paintings* (1951), y Paik en *Zen for Film* (1962-1964)—. También pueden aislarse intersticios vacantes de sentido autónomo en las áreas neutras de un cuadro cinematográfico convencional (partes irreconocibles de objetos, superficies lisas, volúmenes desconcertantes, etc.) que constituyen el fondo y la amalgama de las unidades indexadas con significados. Antonioni, por ejemplo, se permite, en pequeñas cuotas, desplazarse hacia la abstracción en determinados momentos de sus filmes (disolver palabras), aunque siempre como un acento sobre algún aspecto del ánimo de sus personajes —acento justificado por el argumento y centrado en la identificación del personaje con su entorno—. Así ocurre en los momentos extáticos del estallido de la casa burguesa en *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970), cuando los objetos de consumo, transformados en deshechos, flotan y se entremezclan formando una masa amorfa como si se tratase de una sopa de letras. En menor escala, ocurre lo mismo en *El reportero* (Antonioni, 1975) cuando la cámara se detiene en las superficies indiferenciables de los paisajes pueblerinos, y también en *El desierto rojo* (Antonioni, 1964) cuando las imágenes se extravían en las bru-

mas y los herrumbres del ambiente portuario o de la arquitectura industrial. En estas fugas moderadas del sentido, los desvíos están contenidos por la línea inteligible que traza devenir del texto central, por la represa del argumento que controla las relaciones causales y mantiene un patrón de predictibilidad centrado en las organizaciones habituales de las palabras. Las imágenes dominantes del cine tienden a inscribirse en las modalidades de la figuración o del realismo a través de estrategias descriptivas que atienden sólo a las cosas que se encuentran en el habla. Aquello que se menciona como «contenidos» es, en realidad, una antología de palabras explícitamente pronunciadas o tangencialmente aludidas en el discurso cinematográfico a través una colección de imágenes que actúan como sinónimos de los términos tácitos, como ocurre, por ejemplo, en la proclama revolucionaria de *La hora de los hornos* (Getino & Solanas, 1968), en la que se emplea insistentemente la palabra «revolución», o bien se la evoca través de un repertorio de sucesos equivalentes (revueltas en la calle, protestas obreras o represión policial, etc.). La dosificación forma-contenido depende, desde este punto de vista, de la aparición recursiva de una serie de términos que pertenecen a una misma colección, vocablos-imágenes que deben articularse en abundancia durante el desarrollo del discurso de manera tácita o categórica, para acreditar así filiación de la obra a determinado tesoro o interés de época. Siguiendo este razonamiento, la «forma» sería la vitrina de los significantes escogidos (la manera de ordenarlos en el discurso del cine) y los «contenidos» la colección de términos latentes de donde se extraen. Lo que no se ha hecho suficientemente en el ámbito de la crítica del cine, desde nuestro punto de vista, es analizar la significación de los discursos de la izquierda —la relación entre vitrina y colección, entre textos explícitos y tácitos—, para descifrar lo que hay más allá de lo que dicen, lo que se encuentra entre su voluntad y sus estigmas.

3.5 El envejecimiento de las imágenes

En 1974, siete años después de las primeras manifestaciones del cine militante y de la publicación de sus principales manifiestos, los contextos sociales de Europa y Latinoamérica promueven el pasaje de la euforia al desencanto.²³¹

231 El contexto social y político de Francia en 1974 se caracteriza por la transición del gaullismo

En medio del ambiente de desesperanza y de repliegue político de la izquierda, en 1974 Cahiers concierta una entrevista con Foucault para interrogarlo acerca del rol del militante de izquierda y de la lucha que se libra en los frentes culturales por la reescritura de la historia reciente. En su respuesta, Foucault se concentra en analizar el proceso de desaparición o de merma de aquello que denomina «memoria popular» (Foucault, 1974, p. 162), fenómeno que, desde nuestro punto de vista, es la contracara de la «emergencia» de Williams (Cfr. Williams, 2000, p. 145), o bien la noción inversa centrada en el estudio del naufragio de las tendencias emergentes, de las propensiones subterráneas de la cultura que han sido coartadas en su fin.

Hay una auténtica batalla en curso. ¿Qué es lo que está en juego? Es lo que podría llamarse —*grosso modo*— la *memoria popular*. Es absolutamente cierto que la gente común, aquellos que no tienen derecho a la escritura, a producir sus propios libros, a escribir sus propias historias, esa gente tiene, no obstante, otra manera de registrar la historia, de recordarla, vivirla y utilizarla. Esta historia popular estaba, hasta cierto punto, más viva y aún más claramente formulada en el siglo XIX cuando tenía, por ejemplo, una completa tradición de luchas que se traducían oralmente, sea por textos, canciones, etc.

El hecho es que luego se establecieron una serie de dispositivos («literatura popular», libros baratos, e incluso la educación escolar) para bloquear ese desarrollo de la memoria popular, y podemos decir que el proyecto fue relativamente exitoso. El conocimiento histórico que la clase obrera tiene de sí misma no para de reducirse (Foucault, 1974, p. 7).²³²

Según Foucault, la lista de dispositivos destinados a asediar la memoria ha continuado creciendo a lo largo del tiempo, al punto de incorporar los discursos alienantes del cine y la televisión que se dedican «no a mostrar lo que han sido, sino lo que deben recordar que fueron» los espectadores.²³³ Sobre esta idea de la oblite-

hacia nuevas formas de centro-derecha, la continua negación del colaboracionismo de la burguesía con la ocupación nazi y las derrotas electorales de la izquierda. En Latinoamérica se acentúa el efecto dominó que acabaría en un corto periodo con los gobiernos democráticos que aún sobrevivían (Bolivia, Brasil y Paraguay ya se encontraban bajo regímenes militares. En Chile Allende es derrocado en 1973, en Argentina el gobierno peronista se derrumba en 1976 y en el mismo año se termina de desplomar también el régimen democrático en Uruguay).

232 Traducción propia. Texto fuente : «Il y a un véritable combat. Et quel en est l'enjeu ? C'est ce qu'on pourrait appeler en gros la *mémoire populaire*. Il est absolument vrai que les gens, je veux dire ceux qui n'ont pas le droit à l'écriture, à faire eux-mêmes leurs livres, à rédiger leur propre histoire, ces gens-là ont tout de même une manière d'enregistrer l'histoire, de s'en souvenir, de la vivre et de l'utiliser. Cette histoire populaire était, jusqu'à un certain point, plus vivante, plus clairement formulée encore au XIX siècle, où il y avait par exemple toute une tradition des luttes qui se traduisaient soit oralement, soit par es textes des chansons, etc. || Or, toute une série d'appareils a été mise en place (la 'littérature populaire', la littérature à bon marché, mais aussi l'enseignement scolaire) pour bloquer ce mouvement de la mémoire populaire et on peut dire que le succès de cette entreprise a été relativement grand. Le savoir historique que la classe ouvrière a d'elle-même ne cesse de se rétrécir » (Foucault, 1974, p. 7).

233 Texto fuente: «Alors, on montre aux gens, non pas ce qu'ils ont été, mais ce qu'il faut qu'ils se souviennent qu'ils ont été» (Foucault, 1974, p. 7).

ración de la memoria popular a través de los medios —que nosotros propondríamos reconsiderar, si fuese el caso hacerlo ahora, bajo los puntos de vista de Anders (2011 [1956]) y Flusser (2001)—, se monta el discurso editorial de *Cahiers* para comparar el rol del filme con el de un anaquele, con un archivador de sucesos que serviría para restituir la verdad histórica («rétablir la vérité sur l'histoire»), para que la falsa arqueología de la historia («fausse archéologie de l'histoire») pueda ser reemplazada por una arqueología verdadera («une archéologie véritable») (Foucault, 1974, p. 5).

Desde nuestra óptica, aquello que resalta en las intervenciones de *Cahiers* es la atribución necrológica al discurso audiovisual —discurso heredero de la tradición de Mayo del 68— que le encomienda el cuidado de los restos, la custodia de los vestigios del pasado. Eternizando imágenes, el cine cumpliría, en ciertos aspectos, la misma función que un cementerio: lugar de docta conversación con los difuntos. Curiosamente, pasa desapercibido a *Cahiers* la única observación específica que hiciera Foucault sobre los asuntos del cine. Considerando que el pensamiento de izquierda ha quedado huérfano de paradigmas o de modelos ejemplares, *Cahiers* pregunta cómo puede el cine volver a generar héroes positivos —en nuestras palabras, cómo remozar a Vakulinchuk—. Foucault responde que, precisamente, no se trata de restituir héroes sino de repensar los dispositivos de la escritura histórica que se apoyan en la creación de arquetipos artificiales:

¿Puede hacerse un filme describiendo las luchas [sociales] sin recaer en el proceso tradicional de la *héroïsation*? Nos remontamos a un viejo problema: ¿cómo la historia llegó al discurso que tiene y a recuperar lo que ocurrió sino por el proceso de la épica, es decir, contando una historia de héroes? Así fue contada la historia de la Revolución francesa. El cine procede de la misma manera. A esto podemos oponer su revés irónico: «No, mira, no hay héroes. Somos todos unos cerdos, etc.» (Foucault, 1974, p. 8).²³⁴

Entre otros artículos que *Cahiers* dedica a este tema (forma y contenido en la representación histórica) durante los años 1970, destaca también la entrevista

234 Traducción propia. Texto fuente: «Peut-on faire un film de lutte sans qu'il y ait les processus traditionnels de l'héroïsation ? On en revient à un vieux problème : comment l'histoire en est-elle arrivée à tenir le discours qu'elle tient et à récupérer ce qui s'est passé, sinon par un procédé qui était celui de l'épopée, c'est-à-dire en se racontant comme une histoire de héros ? C'est comme cela qu'on a écrit l'histoire de la Révolution française. Le cinéma a procédé de la même façon. A cela, on peut toujours opposer l'envers ironique : " Non, regardez, il n'y a pas de héros. On est tous des cochons, etc." » (Foucault, 1974, p. 8).

a Marc Ferro (1975), en la cual el historiador resalta la importancia de constituir archivos de izquierda que combatan la mirada unívoca de los hechos del pasado instaurada por las instituciones monopólicas (gobierno, iglesia, sindicatos, etc.).²³⁵ En este sentido, Ferro afirma que «en lugar de simplemente utilizar archivos, es igualmente importante crearlos, contribuir a su constitución: filmar, interrogar a aquellos que jamás han tenido derecho a la palabra, a aquellos que no pueden brindar testimonio» (Ferro, 1975, p. 26).²³⁶ Una vez conformados los archivos, la próxima tarea del historiador/realizador consistiría en «confrontar los diferentes discursos [cinematográficos] de la historia y, a través de su comparación, descubrir las realidades invisibles» (Ferro, 1975, p. 26).²³⁷ En nuestras palabras, Ferro propone en última instancia la exégesis de los textos del cine —de los textos tácitos que suscitan las imágenes en la conciencia de sus espectadores— que comenzara a practicar Farocki, de forma sistemática, en obras como *Videogramas de una revolución* (1992), *Obreros saliendo de la fábrica* (1995) o *Gefängnisbilder* (2000), entre otras.²³⁸

Por otra parte, Rosler (2004 [1990]), en un artículo que revisa la historia de la fotografía social, esboza una teoría sobre los diferentes momentos de la imagen documental deslindando dos fases claramente diferenciadas a través del proceso de envejecimiento del registro. Según Rosler, la imagen documental tiene un estatus inicial vinculado al momento de su producción, instancia en la cual esta se presenta como «evidencia» del contexto del cual fue extraído y al cual se encuentra todavía enlazada como un eslabón más de una cadena de acontecimientos sociales sincronizados; por otra parte, con el transcurso del tiempo la imagen envejece e invierte lentamente su estatus hasta llegar a despojarse casi por completo de su carácter histórico —proceso que la transforma en un elemento «abstracto» opuesto

235 La entrevista a Marc Ferro fue realizada por Serge Daney e Ignacio Ramonet. Existe traducción al inglés en la compilación de *Cahiers du Cinéma* editada por David Wilson (2000).

236 Texto fuente: «Au lieu de se contenter d'utiliser les archives, il devait tout autant les créer, contribuer à leur constitution : filmer, interroger ceux qui n'ont jamais droit à la parole, qui ne peuvent pas témoigner» (Ferro, 1975, p. 26).

237 Véase la revisión crítica de Heath a las entrevistas de Foucault y Ferro, publicada originalmente en *Cine-Tracts* (Heath, 1978) y posteriormente revisada en *Questions of Cinema* (Heath, 1981). || Texto fuente de Ferro: «[...] à découvrir, grâce à cette confrontation, une réalité non visible» (Ferro, 1975, p. 26).

238 En relación a la obra clave de Harun Farocki, véase el artículo de Hals Foster «The cinema of Harun Farocki» (Foster, 2004), el libro de Elsaesser *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines* (Elsaesser, 2004), y los textos del propio Farocki (2003).

al elemento «concreto» del primer momento—. Mientras que en la primera instancia prima el aspecto político de la imagen, en la segunda instancia, resalta Rosler, sobresale el aspecto formal «acentuado por la pérdida de una referencia específica (aunque permanece, tal vez, un telón de fondo que amortigua sentimientos sociales vagos y que limita el carácter “misterioso” de la imagen)» (Rosler, 2004, p. 85).²³⁹ Aun desmejorado, este fantasma identificado con la ideología de la imagen continúa siendo el rasgo significativo de la representación, puesto que no existe, según Rosler, una estética no ideológica: «cualquier respuesta a una imagen está anclada inevitablemente en el conocimiento social, más concretamente, en la comprensión social de los productos culturales» (Rosler, 2004, p. 85).²⁴⁰ Interpretamos que para Rosler la empatía del registro documental está asociada al fantasma del referente histórico que, a pesar de la instancia de abstracción en la que se encuentre la imagen, nunca acaba de desvanecerse. El proceso que destaca Rosler entre los sucesos y su representación poco tiene que ver, evidentemente, con las emanaciones del sudario de Turín que invoca Bazin (2004), sino más bien con el sustrato concreto de las representaciones de los hechos históricos en la memoria de sus actores. A través de los mismos accidentes que empujan a las personas a extraviar su propia memoria e incluso el relicario de objetos del recuerdo individual, las generaciones pierden también la memoria colectiva y —lo que es tal vez más importante— la capacidad de una interpretación sincrónica de los restos que sobreviven al paso del tiempo. Para nuestro estudio, resulta importante dejar planteado el interrogante sobre cuáles son las circunstancias que condicionan el desvanecimiento del valor inicial de una imagen en su tránsito hacia la abstracción. Si bien en grandes extensiones de tiempo el fenómeno se vuelve inaprehensible, podemos sin embargo preguntarnos qué es lo que provoca que determinadas imágenes de archivo, producidas en el lapso de una generación y que representan sucesos no tan lejanos de nuestras preocupaciones actuales, hayan sufrido un vaciamiento espontáneo de su contexto histórico al punto de que haya quedado también inhibida la capacidad de interpretarlas. Desde nuestro punto de vista, un estudio exhaustivo sobre la funcionalidad del olvido en la me-

239 Texto fuente: «[...] enhanced by the loss of specific reference (although there remains, perhaps, a cushioning backdrop of vague social sentiments limiting the “mysteriousness” of the image)» (Rosler, 1992, p. 318).

240 Texto fuente: «[...] any response to an image is inevitably rooted in social knowledge—specifically, in social understanding of cultural products» (Rosler, 1992, p. 318).

moria colectiva debería abandonar la explicación excluyente del espectador como víctima de sus circunstancias para centrarse en el análisis de la dinámica entre el determinismo del contexto histórico y el margen de albedrío de los espectadores que optan, voluntaria o involuntariamente, por uno u otro sistema de representación —este vacío podría ser salvado por una teoría de la aquiescencia del espectador con los sistemas de representación dominantes—.

En relación a los eventos de Mayo del 68 y sus representaciones, Sylvia Harvey (1978) remarca en su texto que las prácticas culturales centradas en el lenguaje no pueden llevar a buen término revoluciones formales si estas no responden a una necesidad (a una demanda) latente en los procesos de lectura:

Cualquier teoría sobre la producción cultural que esté centrada en la noción de una práctica signifiante (la compleja interacción entre el lector y el texto a través de una coyuntura histórica particular) no puede, de hecho, proponer que un texto sea radical en sí mismo —de sí mismo— simplemente por el mérito [técnico] de sus operaciones textuales; sólo puede operar o no de manera radical a través del proceso de lectura. Es el proceso de lectura en sí mismo, en relación con las operaciones particulares del texto, quien introduce la posibilidad de lo radical; lo radical o lo progresivo [en el sentido de el cambio o la continuidad de la tradición] pueden luego ser vistos claramente como un atributo del proceso (la lectura) y no como una entidad (el texto). Una vez aclarado este tópico, puede luego permitirse que cierto tipo de operaciones inviten o alienten determinados tipos de lecturas. Por lo tanto, el productor cultural que tenga un especial interés en promover lecturas radicales pensará muy detenidamente las elecciones de uno u otro conjunto de operaciones textuales (Harvey, 1978, p. 116).²⁴¹

Retomemos ahora las hipótesis de los dos momentos de Rosler y la noción de lectura como atributo determinante del texto de Harvey bajo la cobertura de casos concretos. Mientras escribimos estas líneas, en la plaza Tiananmén deambulan los mendigos vendiendo baratijas diseñadas sobre el antiguo relicario

241 Traducción propia. Compárese el punto de vista de Harvey con la posición de la sinóloga Michelle Loi que citamos en páginas anteriores (Loi, 1972). Texto fuente: «Any theory of cultural production which is based on the notion of signifying practice (the complex interaction of reader and text within a particular historical conjuncture) cannot in fact propose a text as being “radical” in and of itself, simply by virtue of the fact of its textual operations; it can only operate in a radical way or not within the process of reading. It is the reading process itself, in relationship to the particular operations of the text, which introduces the possibility of the radical; the “radical” or the “progressive” can then clearly be seen to be the attribute of a process (reading) not of an entity (the text). Once this point has been clarified, it can then be allowed that certain sorts of textual operations invite or encourage certain sorts of readings; the cultural producer who has an interest in encouraging radical readings will therefore think carefully about the selection of one set of textual operations rather than another» (Harvey, 1978, p. 116).

comunista, ahora reciclado en llaveros, encendedores, naipes, calendarios, etc.²⁴². En los barrios pobres que inundan el centro de Pekín, los habitantes suelen montar pequeños quioscos donde subastan también objetos de la revolución. Allí los turistas occidentales se pelean por conseguir afiches con la fotografía estampada de Mao, utilizada en otro tiempo para movilizar al pueblo chino en pro de un ideal de igualdad. Los destinatarios de la estampa son hoy los visitantes extranjeros, que regatean los precios con los indigentes asiáticos. Si el turista se tomase el trabajo de observar detenidamente la superficie del papel, percibiría que la apariencia primitiva del afiche esconde una réplica moderna, impresa en formato digital. El diseñador del afiche apócrifo ha tomado el recaudo de simular cierta antigüedad y cierto uso que el objeto no tiene. Por otra parte, el tiempo cambió la función y el destinatario de la imagen. Lejos del contexto histórico que lo erigió, el afiche perdió su efectividad para enardecer el ánimo de las masas. Escrito en caracteres chinos, el texto que rubrica la foto de Mao incitando a la lucha de clases resulta hoy anecdótico e incomprensible desde el punto de vista de la experiencia inmediata. Sin embargo, los hechos que fueron causa de aquella imagen continúan existiendo, como en un eterno presente, aunque se hayan desencontrado con los íconos o los textos que los representaban —incluso esta misma imagen de Mao, ahora colgada en la oficina de un occidental, parece haber virado hacia un significado opuesto al original como indica la hipótesis de Rosler—. Flusser afirma en su ensayo sobre la fotografía: «La función de las imágenes técnicas es la de liberar a sus receptores por magia de la necesidad de un pensamiento conceptual, sustituyendo la conciencia histórica por una conciencia mágica de segundo grado, o bien, la capacidad conceptual por una imaginación de segundo grado (Flusser, 2001, p. 20).» ¿Qué pensará el turista occidental cada vez que mira la imagen de Mao comprada en Pekín? ¿Se sentirá parte de la revolución con el afiche colgado en su oficina? ¿Acaso comprende el texto escrito con caracteres chinos? Por otra parte, ¿qué representa hoy, en la conciencia del vendedor chino, la imagen de Mao? Desde un punto de vista práctico, la imagen del afiche representa dinero —exactamente 25 RMB—. La moneda China es el *Renminbi* (RMB), término que significa «moneda del pueblo». La unidad es el *Yuan*, que a su vez se divide en diez *Jiao* y este en diez *Fen*. Los *Jiao* y los *Fen*

242 El texto que prosigue es una reelaboración de un texto anterior publicado por nosotros en la serie Post Local-Project (Marino, 2008).

son referidos, en el lenguaje coloquial, como *Kuai* y *Mao*. Además, los billetes de veinte *Yuan*, que utiliza el turista occidental para comprar el afiche, tienen también la imagen de Mao estampada en el anverso. Es decir, en la transacción comercial el turista y el vendedor intercambian el nombre y las imágenes de Mao (la imagen del billete todavía tiene valor de cambio en China y la imagen del póster tiene un valor terminal o subjetivo en la conciencia del turista).

Para el pueblo chino, la imagen de Mao —incluso la estampada en el billete— ha sufrido cierto desgaste que opacó su significado y su función original. Algo similar ocurrió con la iconografía comunista ante la caída de la Unión Soviética, cuando miles de manifestantes salieron a destruir las efigies del antiguo régimen. En este sentido, las imágenes parecen desgastarse con el paso del tiempo como lo indica la teoría de los dos momentos de Rosler, pudiendo incluso afirmarse que en realidad el desgaste representa un movimiento de la conciencia o del pensamiento que se decepciona de los presupuestos anteriores y los rechaza tal vez para volver a edificar otros nuevos o, por el contrario, para quedarse simplemente en blanco, sin expectativas frente al presente. Sin embargo, la imagen globalizada de Mao pone en evidencia algo distinto, en la medida que no simboliza solo la decepción (el caso del vendedor chino), sino también el encanto (el caso del comprador occidental), representando así diferentes estadios de la conciencia en relación a un mismo objeto: esta imagen admite que dos proposiciones contradictorias sobre una misma cuestión resulten igualmente verdaderas. Podemos entonces decir sobre la imagen globalizada de Mao, convertida ahora en un signo que ha perdido sus rasgos particulares y la relación unívoca con su contexto, aquello que afirmaban los sofistas en relación a la palabra: que cobra una dinámica independiente de los hechos que la produjeron y que por lo tanto puede, de acuerdo con sus reglas autónomas, representar la realidad a su antojo;²⁴³ o bien, podemos volver a la hipótesis de Rosler e imaginar que el fantasma de Mao pervive en la stampa del afiche —pensamiento que no está guiado por cuestiones esotéricas sino por la idea de que existen construcciones

243 «El medio con el que comunicamos las cosas es la palabra, y el fundamento de las cosas así como las cosas mismas no son palabra. En consecuencia, no son las cosas lo que comunicamos a los demás, sino la palabra que es diversa de las cosas que existen. Al igual que lo visible no puede hacerse audible ni tampoco a la inversa, así también, puesto que lo que es tiene su fundamento fuera de nosotros, no puede convertirse en palabra nuestra. Y, al no ser palabra, no puede ser revelado a otro» (Sexto Empírico parafraseando a Gorgias en: Empírico, 2002, p. 96).

en la memoria colectiva que todavía dan cuenta cabal de Mao y sus circunstancias históricas, y también porque aquellas circunstancias sobreviven igualmente en el presente—. En este caso los dos estadios que marca Rosler no serían sucesivos o definitivos sino cíclicos, y se alternarían uno a otro como si se tratase de periodos de hibernación del sentido.

Nosotros apreciamos que en nuestros días el proceso de abstracción de una imagen que, según Rosler, se producía al momento de su análisis por envejecimiento natural (la «muerte natural» de los símbolos pretéritos en relación a los nuevos contextos) hoy acontece de otra manera. A diferencia de épocas anteriores, en las cuales los hechos y sus representaciones se encontraban intensamente asociados por consensos culturales que celebraban sus propios íconos, los difundían y los veneraban en el acotado marco de su propia tradición, hoy en las imágenes impera la lógica del afiche de Mao, guiada por leyes de disipación inmediata, de contigüidades aleatorias, de multiplicaciones inmensurables y de lecturas (de sentidos atribuidos) que escapan a los pronósticos —a las estrategias narrativas— de los autores.²⁴⁴ Estas circunstancias no solo desprenden las imágenes de su contexto original apenas se producen, sino que ponen en duda la existencia de un contexto original de las imágenes (las que no lo tuvieron nunca —como las imágenes sintéticas— y las que alguna vez lo tuvieron —como en el caso de Mao—) circunscribiéndolas a las inmediaciones de los discursos autorreferenciales.

244 Sobre los discursos que invierten su significado en la lectura —en el sentido inverso al que indica Harvey (1978)—, véase el uso descontextualizado de obras creadas con fines preeminentemente humanitarios. Por ejemplo, *La Batalla de Argelia* (Pontecorvo, 1966) o *Estado de Sitio* (Costa-Gavras, 1972) fueron empleadas, más allá de la voluntad de sus autores, para introducir a los militares en las técnicas de tortura y las tácticas represivas que eran minuciosamente descritas en los filmes. No tanto por su valor pedagógico como por su resonancia en el plano simbólico, el filme *Ensayo de Orquesta* (Fellini, 1978) fue también empleado por la dictadura militar argentina para resaltar la importancia del orden y la conducción vertical de la sociedad (la importancia de contar con un director de orquesta). En otro sentido, la derecha argentina permitió el estreno de *Último tango en París* (Bertolucci, 1972) para identificar a quienes acudían a verla: «nos sirve para agrupar al enemigo», habría afirmado el presidente *de facto* Agustín Lanusse.

LA HORA DE LOS HORNO

NOTAS Y TESTIMONIOS
SOBRE EL NEOCOLONIALISMO
LA VIOLENCIA Y LA LIBERACION

NEOCOLONIALISMO Y VIOLENCIA

AL CHE GUEVARA
Y A TODOS LOS PATRIOTAS
QUE CAYERON EN LA LUCHA
POR LA LIBERACION INDOAMERICANA

LA PATRIA GRANDE
AMERICA LATINA
LA GRAN NACION INACABADA

mi apellido: OFENDIDO

mi apellido: OFENDIDO
mi nombre: HUMILLADO

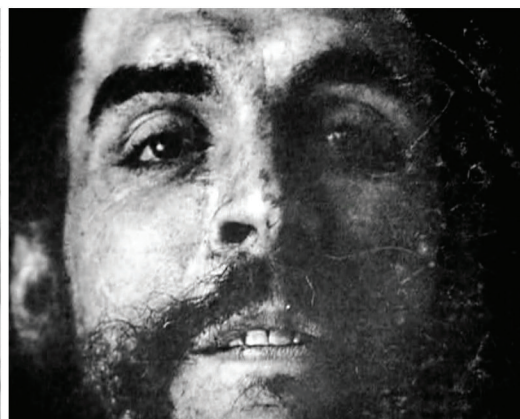
mi apellido: OFENDIDO
mi nombre: HUMILLADO
mi estado civil: LA REBELDIA

Aime Cesaire

UN MISMO PASADO
UN MISMO ENEMIGO
UNA MISMA POSIBILIDAD

GEOGRAFIA DEL HAMBRE

DESPOSEIDOS
MARGINADOS
CONDENADOS



Imágenes de páginas 181 y 183:

Fotogramas de *La hora de los hornos* (Getino & Solanas, 1968).

**ES FALSA LA HISTORIA
QUE NOS ENSEÑARON**

**FALSAS LAS RIQUEZAS
QUE NOS ASEGURAN**

**EL HOMBRE
COLONIZADO
SE LIBERA EN Y POR
LA VIOLENCIA
Fanon**

LA VIOLENCIA

EL CRIMEN



**LIBERACION
LIBERACION
LIBERACION
LIBERACION
LIBERACION
LIBERACION
LIBERACION**

**EL PODER
EL PODER
EL PODER
EL PODER
EL PODER
EL PODER
EL PODER**

**SOLTAR AL
HOMBRE**

**UN PUEBLO
SIN ODIO
NO PUEDE
TRIUNFAR**



**ARTISTAS E INTELLECTUALES
SON INTEGRADOS AL SISTEMA**

Imágenes de página 185:

Fotogramas de *La hora de los hornos* (Getino & Solanas, 1968).

EL TERCER MUNDO !

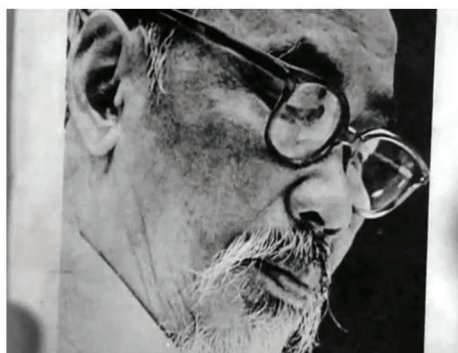
**UMBA
LUCION**



**LA "COEXISTENCIA"
CON EL IMPERIALISMO
LEGALIZA SU BARBARIE**

¡UNIDAD!

MUERTE AL IMPERIALISMO YANQUI



PATRIA O MUERTE !



IV
BOSQUEJOS, ENSAYOS
Y DIARIOS AUDIOVISUALES

4.1 Sobre los trabajos presentados y el concepto de deformación

En el desarrollo del presente capítulo estudiamos el concepto de «deformación» en determinados sistemas de escritura audiovisual que se ubican en el umbral que separa, por una parte, las modalidades narrativas del diario íntimo y, por otra parte, los apuntes del etnógrafo contemporáneo, inscripciones que toman nota, mirando hacia uno u otro «extremo», de los espacios relegados de nuestra cultura, como los caprichos de la intimidad o su antítesis, las configuraciones aberrantes de «lo social».²⁴⁵ Estas apostillas de los confines se nutren, tanto desde el punto de vista de la enunciación como de los enunciados, de los residuos de los dispositivos de escritura convencionales, atribuyendo al término «residuo», además de su significado habitual, el sentido que le otorga Lefebvre al reflexionar sobre vida a través del «número» y del «drama», el primero vinculado al análisis, la precisión y la fijeza, el segundo asociado a las circunstancias irreductibles del sufrimiento, el paso del tiempo, la muerte o —agregamos nosotros— lo plenamente insignificante. Sobre los deshechos Lefebvre nos dice: «El cientificista declara que el residuo no tiene interés. Pedantería ridícula: se oculta el horizonte. Ese “residuo” es lo que la ciencia conquista, el conocimiento del mañana. Si el residuo no es infinito e infinitamente precioso, ¿qué hará el sabio?» (Lefebvre, 1972, p. 32).

245 Sobre nuestro concepto de «etnografía contemporánea», confíeranse los artículos de George Marcus: «Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal» (Marcus, 1995a, 2001) vinculado al concepto de territorialidad en la nueva etnografía, «O intercâmbio entre arte e antropologia» (Marcus, 2004) y «The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage» (Marcus, 1995b), que estudian la metodología y las herramientas comunes entre las disciplinas del arte y la antropología. Puede consultarse también la revisión crítica de Hal Foster sobre este concepto en «El artista como etnógrafo» (Foster, 2001, pp. 175-208).

El ejemplo más explícito de este umbral o «coyuntura» —en el sentido de juntura o punto de flexión— entre el exterior y el interior, entre «lo social» y lo particular, donde pretendemos posicionar los trabajos presentados, lo encontramos espléndidamente articulado en ciertas escenas de los diarios audiovisuales de David Perlov (1983; 1990-199), en las cuales el autor-camarógrafo, sentado en su «cuarto de estar», desplaza primeramente la cámara hacia la izquierda para mostrarnos las reminiscencias de la guerra a través de su ventana, y luego vuelve lentamente hacia la derecha para retratar la nuda interioridad de su familia. Para David Perlov, para Jonas Mekas o George Kuchar, entre otros, pasar a hablar de uno u otro registro de la realidad consiste en girar la cadera o la muñeca o el cuello que determina, según su índice de torsión, el campo que se abre ante la cámara (ante su mirada). Sobre esta tipología de relatos, Katherine Russell nos dice:

Una de las auténticas barreras entre las «viejas» y las «nuevas» vanguardias del cine es el concepto de «lo social». En la estética modernista este tópico gobernó la canonización de la vanguardia: «lo social» constituía una impureza, una cruda interrupción de la expresión personal y del estudio sobre la especificidad del medio. Y sin embargo lo social nunca se desvanece plenamente; incluso el repliegue de «lo social» implica una práctica social. Por mucho que se pretenda, el trabajo [formalista] sobre el lenguaje, los principios y axiomas del cine, no alcanzan a inhibir el deseo de ver. Si describimos ese deseo como *voyeurisme* o *epistophilia*, como cine de observación [*vérité*, *direct cinema*, etc.], o como «el sujeto en el lenguaje (visual)», el deseo de ver está socialmente configurado. Constituye un compromiso, sea este activo o pasivo, se trate de una poética o de un estudio científico. Los cineastas estructuralistas trabajaron arduamente para despojar la película hasta dejar lo esencial, ellos han escavado, de diversas maneras, los «elementos» que los etnógrafos necesitan ahora aprender a utilizar. Volver a estos filmes bajo la luz de la etnografía, investigando las huellas de «lo social», significa atravesar la barrera entre las vanguardias y lograr vincular la innovación estética con la observación social (Russell, 1999, p. 16).²⁴⁶

246 Traducción propia. Texto fuente: «One of the real barriers between the «old» and the «new» film avant-gardes is the concept of «the social». In the modernist aesthetics that governed the canonization of the avant-garde, «the social» constituted an impurity, a crude interruption of the examination of medium specificity and personal expression. And yet the social is never completely banished; even the withdrawal from «the social» is a social practice. Within the work on film language and filmic principles and axioms, the desire to see is never entirely eradicated. Whether we describe this desire as scopophilia or as epistophilia, as observational cinema or as «the subject in (visual)language», the desire to see is socially configured. It is an engagement, whether it be passive or active, whether it be a poetics or a scientific study. Because structural filmmakers worked so hard to strip film down to its bare essentials, they have in many ways excavated the «elements» with which ethnographers need to know how to work. Going back to these films, in the light of ethnography, searching out the traces of «the social» is to break through the barrier between the avant-gardes, and to link aesthetic innovation to social observation» (Russell, 1999, p. 16).

Desde esta perspectiva, la metodología de investigación en la parte final de la tesis se centra primeramente en definir, a través del estudio de un trabajo paradigmático —*pars pro toto*—, las características del conjunto en el cual se inscriben las piezas presentadas, la génesis de sus modalidades de expresión y la función que cumplen en el contexto social al cual se dirigen. Una vez alcanzado este objetivo, evitamos extenderemos en la descripción de nuestros trabajos por los motivos que hemos comentado en la introducción: si bien las obras presentadas constituyen casos de estudio en la medida que el texto las analiza, su función principal en la tesis no la de un «caso» sino la de un «estudio» que, en sí mismo, con los códigos propios del medio a través el cual se desenvuelve, representa nuestro pensamiento sobre el tema tratado. Por este motivo, de aquí en adelante, el texto que estamos compartiendo comienza a desvanecerse, a transformarse en un espacio de transición entre dos sistemas de escritura diferenciados: el que empezamos a dejar atrás con estas palabras, y el de los trabajos que sobrevendrán al cierre del capítulo.

4.2 El registro doméstico

Marino registra en 1987 el documental *Un día Bravo*, cuyo objeto es «la familia vuelta del revés» como un guante quitado precipitadamente, la *famulus* sorprendida en sus aspectos traseros-disfuncionales y revelada en su intimidad delirante (Marino, 1987-1999). ¿Quiénes encierran a la abuela en el caserón? ¿Por qué la someten con instrucciones autoritarias? ¿Ante cuáles velados apremios se desnuda la anciana frente a la cámara, en la intimidad de su alcoba o en la indefensión de la ducha, dedicando incluso ciertas miradas procaces a los espectadores que no están exentas de un sutil erotismo? El espectador no puede responder estas preguntas porque se encuentra obnubilado por el acto prohibido al que es sometido como testigo involuntario. La obra de Marino se abstiene deliberadamente de brindar datos históricos explícitos (fechas, lugares, vínculos) que permitan dilucidar las relaciones de parentesco entre el *voyeur* y el espiado, o bien evidenciar otras licencias habilitantes que autoricen al realizador para adentrarse legalmente en la intimidad de las personas retratadas. Sin esgrimir permisos válidos, el registro se presenta a sí mismo como un acto de intrusión en la vida doméstica de una apaci-

ble familia de ancianos, como una invasión delirada al espacio privado de gente sin fuerza suficiente para oponerse a la inclemencia del camarógrafo.

En su afán de hurgar en la «suciedad» de la vida doméstica desde una perspectiva autobiográfica, la obra de Marino puede asociarse al género de documentales que Renov identifica precisamente bajo el rótulo de *domestic ethnography* (Renov, 2004, pp. 216-229), cuyos rasgos distintivos están centrados en: *a*) la mirada endógena del narrador, quien forma parte de la misma escena narrada y se encuentra familiarizado con ella por vínculos de consanguinidad o equivalentes; *b*) la intensa identificación entre el objeto y el sujeto de la narración (*co-implication*) que empaña la mirada externa u objetiva, en la medida que es imposible abstraerse del encuadre fantasmático del universo familiar propio. Renov encuentra en la etnografía doméstica una herramienta de autoexamen o una práctica de autoafirmación del autor a través del espejo de su familia: «Con la etnografía doméstica, la subjetividad autoral está explícitamente en cuestión o en primer plano. Allí existe una reciprocidad entre sujeto y objeto, un juego de mutua determinación, una condición de consubstancialidad» (Renov, 2004, p. 219).²⁴⁷ La peculiaridad del género doméstico, ahora desde nuestra perspectiva, es la «afección» del autor (a la escena narrada) que nutre el proceso de realización de la obra con su propia catarsis.²⁴⁸ En otras palabras, el autor toma la propia desgracia como drama, la casa propia como escenario, sus propios parientes como personajes, y así, sucesivamente, con todo lo «propio». Renov incluye en esta categoría una serie de piezas de rasgos formales diversos, pero centradas todas ellas en reflexiones autobiográficas sobre casos traumáticos de alcoholismo, abandono y locura, como los observados, respectivamente, en *Trick or Drink* (Green & Price, 1984), *Sink or Swim* (Friedrich, 1990) y *Del-*

247 Traducción propia. Texto fuente: «With domestic ethnography, authorial subjectivity is explicitly in question or on display. There exists a reciprocity between subject and object, a play of mutual determination, a condition of consubstantiality» (Renov, 2004, p. 219)

248 En lugar de «catarsis», que está vinculado a cierta performance física, tal vez sea más oportuno el término «abreacción» (*Abreagieren*), en el sentido de liberación de representaciones traumáticas (de afrentas) a través del lenguaje (Cfr. el uso del término en Freud & Breuer, 1992 [1893]; y en Laplanche & Pontalis, 2006, pp. 1-2). Este término explica el rol de los procesos interiores del autor que nutren la obra y, por lo tanto, los orígenes del material. No obstante, desde una perspectiva externa debemos también considerar que el autor, posteriormente al registro, emprende la «escritura» consciente del discurso a través de la selección y el ordenamiento del material producido, y estas decisiones constituyen el marco político del trabajo. Incluso la decisión inicial de *introducirse* subrepticamente en el universo familiar y cogerlo como objeto de revisión crítica (Lefebvre, 1972) puede considerarse como un gesto homologable, en su metodología, a las estrategias «operativas» de los factógrafos (Tretiakov, 2006), pero ejercido en el ámbito de la vida doméstica.

rium (Faber, 1993). Nosotros nos permitimos agregar otros precursores inmediatos que comparten ciertos rasgos con el modelo de Renov, como el cáustico retrato de la familia Panero realizado por Jaime Chávarri en *El desencanto* (Chávarri, 1976), los *Diarios* de David Perlov, en los cuales el autor abre su entorno familiar a la mirada de los otros (Perlov, 1983), y el fotodocumental interactivo de Pedro Meyer, pionero en su género, donde el artista reconstruye mediante imágenes documentales la lenta, cruda y maravillosamente desagradable agonía de sus padres (Cfr. *Fotografía para recordar*, Meyer, 1991).²⁴⁹

No obstante, tenemos que resaltar tres características del género definido por Renov que alejan la obra de Marino de los referentes citados: a) la etnografía doméstica hace explícitos los vínculos familiares que legitiman la presencia del autor en los espacios privados adonde se desenvuelve el registro; b) las secuencias editadas evitan presentar a sus «actores» en circunstancias comprometidas que puedan poner en riesgo su intimidad; c) en ningún momento el autor se enfrenta a una discusión *in situ* sobre la pertinencia del registro. Ninguna de estas características se encuentra en *Un día Bravo*. La obra de Marino comienza exhibiendo a las personas que pretenden interrumpir la filmación, ante las cuales la cámara se enfrenta e insiste en su «derecho a mirar a través del dispositivo». Este es el rasgo diferencial de la pieza de Marino, a partir del cual sus imágenes se curvan, alabean o «deforman» saltándose el límite entre la pulsión escópica —parafraseando a Bresson diríamos «la fuerza eyaculatoria de la mirada» (Bresson, 1988, p. 24)— y su represión por un imperativo moral justificado por el valor de la revelación.²⁵⁰ La exposición del cuerpo desnudo de la anciana, el detenimiento insidioso del camarógrafo en las estrías de la piel, en los pliegues de las nalgas y la barriga, o bien en los senos amputados, entre otras imágenes semejantes, fuerza el umbral de tolerancia

249 En línea en: < <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/pag1sp.html> >

250 Scheffer se refiere a este rasgo de *Un día Bravo* indicándolo como la conflagración entre «el deseo de ver y los límites éticos del acto de mirar» (Scheffer, 2008, p. 121). Nosotros resaltaríamos que no se trata exclusivamente de un «deseo», en tanto gesto libidinoso e inconsciente del individuo, sino de algo más vulgar: una decisión. En otros contextos, en los filmes de Lanzmann (Cfr. *Shoah*, 1985) y de Marcel Ophüls (Cfr. *Hotel Terminus*, 1988) encontramos también estas circunstancias a las que alude Scheffer, en las cuales el registro se sobreimprime a la voluntad del registrado por un imperativo moral. No obstante, en este caso, incluso esta observación es equivocada, porque el objeto del registro, en el filme de Marino, no se resiste a ser registrado. La reticencia, en todo caso, se encuentra del lado del «espectador» que se resiste a mirar. ||Texto fuente citado en cuerpo de texto: «La force éjaculatrice de l'œil» (Bresson, 1988, p. 24).

del espectador hasta confrontarlo con ciertos interrogantes básicos que cuestionan la pertinencia de la contemplación: ¿Existen situaciones indignas de ser vistas? En otras obras análogas del autor, identificadas con el registro doméstico —*Cinco retratos de una mujer sentada* (Ivan Marino, 2005), *Descripción* (Ivan Marino, 1990-1999), *In Death's Dream Kingdom* (Iván Marino, 2002), *Prosas pampeanas* (Ivan Marino, 2012)—, el espectador también se encuentra involuntariamente comprometido con circunstancias semejantes, incómodo frente a escenas que parecen reclamar la intervención misericordiosa del autor (el golpe de gracia) antes que su gélida posición retratista. ¿Acaso hay escenas que solo merecen ser representadas bajo el hechizo del pincel (*pennello*), como el *Autorretrato masturbándose* de Egon Schiele (Schiele, 1911), los cuerpos adiposos de Lucian Freud o de Jenny Saville? Invirtiendo la pregunta, ¿qué contextos justifican que estos oscuros *hechos*, reclusos en la intimidad de las personas, salgan a luz ante la cámara?

Intentaremos acercarnos a la respuesta a través de los textos de Catherine Russell sobre la antropología experimental, donde se estudian determinadas modalidades expresivas que la autora señala como auto-etnográficas. Russell define la autoetnografía (*autoethnography*) como una variante del relato autobiográfico construido sobre la implicación mutua entre la historia personal y el tejido social del narrador (Russell, 1999). En estos casos, nos dice Russell, el autor se posiciona frente a su biografía de manera que «la identidad no es ya más el Yo esencial o trascendental revelado, sino la “puesta en escena de la subjetividad”, una representación del Yo como *performance*» (Russell, p. 276).²⁵¹ Desde esta perspectiva, siguiendo a Russell, cuando las modalidades de escritura del autorretrato o el diario personal cumplen este requisito de «autoconsciencia», comienzan a hablar de los otros a través de sí mismo y de sí mismo a través de los otros. En su definición de género, Russell se apoya en los escritos íntimos de Walter Benjamin, como *Infancia en Berlín* (Benjamin, 1982) o *Diario de Moscú* (Benjamin, 1990), donde el autor proyecta sus reflexiones personales sobre el

251 Traducción propia. Texto fuente: «Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a «staging of subjectivity» —a representation of the self as a performance. In the politicization of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, racial, and/or class based. The subject «in history» is rendered destabilized and incoherent, a site of discursive pressures and articulations» (Russell, p. 276).

paisaje urbano, el mobiliario de los hoteles, los hábitos de los transeúntes, construyendo su identidad literaria mientras observa fragmentos dispersos del mundo exterior que, al mismo tiempo, apuntalados por su mirada, adquieren una nueva dimensión de conjunto para los lectores (Cfr. Russell, p. 275). Nos permitimos detenernos en estas observaciones de Russell, y extenderlas con ejemplos propios para acercarla aún más explícitamente a nuestra argumentación. El *Diario de Moscú* compila las notas que Benjamin escribe durante su visita a la Unión Soviética, realizada entre el 6 de diciembre de 1926 y el 31 enero de 1927. Entre los diversos motivos que inspiran su viaje, destaca la confluencia de intereses personales (su relación con Asia Lacis), inquietudes políticas (su posible ingreso en el Partido Comunista Alemán), e inclinaciones culturales que lo llevaron, entre otras actividades, a tomar contacto directo con el teatro de Meyerhold y el trabajo de los factógrafos.²⁵² En diferentes apartados, Benjamin anota:

[Sobre los conserjes del hotel] A la pregunta de si nos podrían despertar, el hombre respondió: «Si pensamos en ello, les despertaremos. Pero si no pensamos en ello, no les despertaremos. La verdad es que, por lo general, solemos pensar en ello, y entonces despertamos. Pero claro, a veces nos olvidamos; cuando no pensamos en ello. Y entonces no despertamos. No tenemos obligación de hacerlo [la expresión tiene una fuerza sobresaliente], pero si nos acordamos a tiempo, pues lo hacemos». [...] Al final, lógicamente, no nos despertaron, diciéndonos después: «Es que como ya estaban Vds. despiertos, ¿cómo les íbamos a despertar? (Benjamin, 1990, p. 52).

[Sobre la censura en el cine ruso] A diferencia de lo que sucede con el teatro, en el cine no es posible hacer una crítica seria a los políticos soviéticos. Pero tampoco es posible describir la vida burguesa. Igualmente escaso es aquí el espacio dedicado a la comedia grotesca americana [pensemos en Charles Chaplin o Buster Keaton]. Ésta se basa en un juego brutal con la técnica. Aquí, todo lo técnico es sagrado; no hay nada que se tome más en serio que la técnica. y sobre todo: el cine ruso desconoce por completo el erotismo. La trivialización de las relaciones amorosas y sexuales es, como es bien sabido, algo inherente al credo comunista. El presentar en el cine, o en el teatro, enredos amorosos trágicos sería considerado como propaganda contrarevolucionaria. Queda la posibilidad de realizar una comedia social de carácter satírico cuyo blanco sería esencialmente la nueva burguesía. La importante cuestión que se plantea es hasta qué punto pueda, sobre esta base, expropiarse el cine, una de las maquinarias más adelantadas para el dominio de las masas (Benjamin, 1990, pp. 71-72).

252 Sobre el contexto del viaje de Benjamin, además de lo que se desprende de su propio diario, pueden consultarse la introducción de Gershom Scholem, las notas de Gary Smith, y las cartas a Kracauer publicadas en la edición de Taurus (Walter Benjamin, 1990).

Un mosaico de fragmentos literarios de esta naturaleza, que escarba y resucita los aspectos trascendentes de los ínfimos rasgos de la vida cotidiana, como la erotología del comunismo, el nihilismo del proletariado, etc., termina conformando, aun sin proponérselo, una *alegoría* sobre las fragilidades del orden social que describe, así también como un mapa de la propias incertezas del pensamiento que lo construye.²⁵³ En su análisis del estilo de la escritura etnográfica, James Clifford afirma que estudiar el valor alegórico de estos relatos —en términos de Barthes, estudiar la «forma del contenido» (Barthes, p. 173)— implica centrar la atención en el contexto ideológico de las metáforas o en los «patrones de asociaciones» del texto, de los cuales se desprende el sentido connotado que representa, al fin y al cabo, la «cosmología» de quien profiere el discurso o bien, en expresiones más contemporáneas, su «filosofía de la historia» (Cfr. Clifford, p. 100). Lo propio podría aplicarse en una «exégesis» de las pinturas de Lucian Freud, Egon Schiele y Jenny Saville, o de los diarios cinematográficos de Jonas Mekas (1949-1975, 1964-1969, 1971-1972), George Kuchar (1986, 1988, 1989), o David Perlov (1983, 1990-1999), entre otros.²⁵⁴ El valor alegórico de esta clase de autorepresentaciones surge de la incierta confluencia de las modalidades más extremas y sutiles del «mundo interior» y del «mundo exterior» del narrador. Las representaciones son inciertas porque constituyen una escritura indefinida, incompleta, de líneas quebradizas, como un tartamudeo cuya voz proviene de la lábil frontera entre las inconsistencias del Yo y su proyección social, entre lo que las personas son para sí y lo que preparan de sí para los otros.²⁵⁵ En este tipo de «escritura» está en juego (está en cuestión) el margen de albedrío que puede mantener un discurso propio al momento de inscribirse en una disciplina científica o en un campo del conocimiento institucionalizado que debe, en principio,

253 Un sistema semejante encontramos en los escritos de Franz Kafka, que transitan la Primera Guerra Mundial casi sin mencionarla, e igualmente transmiten al lector, a través de sus estructuras laberínticas, los estados espirituales que fueron tal vez causa y consecuencia del reacomodamiento geográfico y humano más significativo del siglo XX (Kafka, 1953, 1985a, 1985b).

254 Para una aproximación a una metodología de análisis semejante a la que indica Clifford en relación a la escritura etnográfica, pero en el ámbito del lenguaje audiovisual, véase el texto de Fredric Jameson «Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film (1977)» (Jameson, 1992).

255 Cfr. la carta que Benjamin envía a Kracauer comentándole su proyecto de publicar lo que posteriormente conoceríamos como *Diario de Moscú* (Walter Benjamin, 1990, pp. 160-161).

protegerse del ímpetu «revolucionario» de la expresión individual que amenaza sus convenciones (su *status quo*), a la vez que, en segundo plano, exige la innovación para mantenerse à *la mode*. Esta tesis. En las ciencias humanas, nos dice Clifford, «la relación entre el hecho y la alegoría es un dominio de la lucha y la disciplina institucional» (Clifford, 1986, p. 119); así lo vemos también nosotros en el ámbito del cine y sus dinámicas de renovación dialéctica del lenguaje.²⁵⁶

Cuando Russell, desplegando el concepto de autoetnografía, decide moverse hacia el terreno del cine, evoca entonces lo diarios cinematográficos de Mekas como paradigma fundamental. Debemos tener en cuenta —agregamos nosotros antes de entrar en desarrollos abstractos— que Mekas es el primer artista que trabaja sistemáticamente una modalidad de «escritura cinematográfica» análoga a las estructuras abiertas e indeterminadas del diario, de los esbozos, bosquejos, notas o incluso borradores literarios.²⁵⁷ En todos los diarios de Mekas, las imágenes del pasado son transitadas por su voz lacónica que, desde el presente de la escritura (desde el «tiempo papel»), habla en *off* sobre ellas resaltando así el choque de dos ciclos: el momento original de las vivencias y el momento de la evocación. Para quien contempla la obra de Mekas, ambas instancias se encuentran a su vez comprimidas en el instante de la lectura. Revisando una secuencia en el *Central Park*, donde un grupo de niños y adultos se entretiene organizando

256 Disputa y derrota que, por ejemplo, padeció la «forma de la escritura» de Benjamin cuando Lunacharski, comisario de las artes de la URSS, rechazó su artículo Goethe, preparado a pedido para la *Enciclopedia Soviética*, arguyendo, entre otras cosas, que era «impreciso, [...] incompleto, [...] y desagradable» (Cfr. Lunacharski, en Benjamin, 1990, p. 161-163). || Texto fuente de la cita de Clifford: «In the human sciences the relation of fact to allegory is a domain of struggle and institutional discipline» (Clifford, 1986) [traducción propia].

257 Sobre los antecedentes de la autobiografía en el cine americano, véase *Autobiography in Avant-Garde Film* (A. P. Sitney, 1977-1978). Sobre el desarrollo de la obra de Mekas y su contexto social, puede consultarse la extensa entrevista de Scott MacDonald en *October* (Mekas & MacDonald, 1984). Específicamente sobre los diarios de Mekas, pueden consultarse, por una parte, el capítulo que le dedica Sitney en *Visionary Filmmakers* (A. P. Sitney, 2008), y el reconocido artículo *Diário em filme / Filme-diário* de David James (James, 2013 [1992/1996]). El texto de James, tantas veces citado, adolece, desde nuestro punto de vista, de un defecto fundamental que, sin opacar sus aportes, atenúa su valor en relación a la impresión general que deja el artículo sobre los rasgos más significativos de la obra de Mekas en el contexto del «mundo del cine». Este defecto está centrado en la intención de «explicar» lo esencial de los diarios de Mekas exclusivamente a través de los procesos psicológicos o de los traumas que lo inspiran (la pérdida de su tierra natal, sus tradiciones, etc.), o bien a través de las corrientes estéticas que lo precedieron —de una analogía excesivamente extendida entre el *Walden* de Mekas y el de Thoreau que, probablemente, el propio Mekas no haya tenido presente en la dimensión que lo tuvo James—. Todo esto en lugar de investigar los pormenores de la «escritura cinematográfica» que Mekas introdujo en la lengua del cine.

carreras de zancos sobre la escarcha invernal, remontando barriletes y danzando entre cestas de manzanas y perros que brincan, la voz de Mekas nos dice:

*And now, dear viewer, / As you sit / And as you watch / And as the life / Outside in the street / Is still rushing, / May be a little bit slower, / But still rushing from inertia, / Just watch these images. / Nothing much happens / The images go / No tragedy, no drama / No suspense. Just images for myself / And for a few others. / One doesn't have to watch / One doesn't. But if one feels so / One can just sit and watch / These images which, I figure, / As life will continue, / Won't be here for very long / There won't be small, peaceful cities / On the shores of oceans / There won't be / No boats in the mornings / And may be not even trees, not flowers / At least not in such abundances. / This is Walden, / This is Walden what you see. (Mekas, 1964-1969, Reel 5, «In Central Park»).*²⁵⁸

Las imágenes son bellas y banales, sin drama ni suspenso, pero al mismo tiempo tienen la inevitable carga trágica de las cosas transitorias en proceso de extinción, cosas que en breve solo continuarán «existiendo» paralizadas en el registro, resaltando así la condición del cine como «eternizador» de imágenes o como repositorio del tiempo perdido. Despojados de la sucesión y del desgaste, estos objetos-fantasmas capturados por Mekas son las reminiscencias de un pasado extraviado en la recursividad del pensamiento propio —como en *El milagro secreto*, donde el conjunto de los hombres, el viento, la sombra de una abeja y todo el universo físico han sido inmovilizados repentinamente por la voluntad divina para que un escritor, Jaromir Hladík, pueda terminar «mentalmente» su obra inacabada antes de ser ejecutado (Borges, 1984d)—. En *Lost, Lost, Lost* (Mekas, 1949-1975), reflexionando sobre una serie de imágenes que saltan de reunión en reunión, de fiesta en fiesta, y de bautizos a manifestaciones de lituanos en el exilio, Mekas habla sobre los rostros de sus coterráneos capturados en el celuloide a la salida de una misa dominical:

I look at you / Now from a distance / Crowds, every Sunday afternoon. / I look at you. / Eh, and you thought / It was all so temporary. / Paulius, Paulius,

258 Como indicamos en la introducción, invertimos el criterio de ubicación de cita en idioma extranjero por tratarse de un texto poético. Texto traducido: «Y ahora, querido espectador, / Como estás sentado / Y como miras, / Y como la vida, / Fuera en las calles / Está precipitándose, / Quizá un poco más despacio, / Pero precipitándose igualmente con inercia, / Sólo mira estas imágenes. / No pasa gran cosa. / Las imágenes marchan / sin tragedia, sin drama, / Sin suspenso. Sólo imágenes para mí, / Y para algunos más. / Ninguno está obligado a mirar, / nadie. Pero si a alguien le apetece, / Puede simplemente sentarse y mirar / Estas imágenes. Las cuales, supongo, / Ya que la vida continúa, / No permanecerán aquí por mucho tiempo. / No habrá pequeñas, pacíficas ciudades / A orillas de los océanos, / No habrá allí / Barcos por las mañanas, / Y tal vez tampoco árboles, ni flores, / Al menos no en tanta abundancia. / Esto es Walden / es Walden lo que ven» (Mekas, 1964-1969, Reel 5, «In Central Park»).

I see you! / Remember, last days, that evening / That evening we all danced / Around a young birch tree / Outside of the barracks / We thought it will be all so temporary / We'll be all home soon. / And then we all went to different directions. / I see you, I see... you. / I recognize your faces / Each one is separate in the crowd (Mekas, 1949-1975, «On Sundays After Church»)²⁵⁹.

Además de la recursividad formal del diario de Mekas, donde las palabras del autor remiten a las imágenes desde un presente indefinido y estas, a su vez, se dirigen desde el pasado a sus palabras, también los «contenidos» —lituanos desplazados en el exilio en el caso de *Lost, Lost, Lost* (Mekas, 1949-1975), o campesinos clausurados en el medioevo en el caso de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Mekas, 1971-1972)— se encuentran apresados en transiciones irresolubles, como si se hubiese extendido inexplicablemente el tiempo entre dos estaciones, una que no termina de dejarse atrás y la otra que nunca llega. El rasgo sobresaliente de la modalidad de «escritura cinematográfica» de Mekas es, desde nuestro punto de vista, el uso peculiar de la voz sobre el registro como una técnica de relectura de las imágenes. Desarrollando un diálogo a dos bandas, por una parte, con su colección privada de fantasmas representados en el celuloide y, por otra parte, con sus seres imaginarios del futuro (los espectadores), como si se tratase de una conversación con los espectros, Mekas escarba en las imágenes repasando lo que ellas contienen y encontrando, en la redundancia de las sucesivas visitas a las mismas cosas, objetos significativos que habían sido tapados por el tiempo o disgregados por la precipitación de los hechos, tesoros que llegan a nosotros para devolvernos algo que, parafraseando a Benjamín, devela parcialmente el secreto entre las generaciones pasadas y la nuestra:

[...] En otras palabras, en la representación de la felicidad late inalienablemente la de la rendición. Lo mismo sucede con la representación del pasado. ¿No nos roza, entonces, el aire que estuvo entre nuestros antepasados? ¿Acaso en las voces que escuchamos no resuena el eco de otras que enmudecieron? ¿Y las mujeres que hoy cortejamos no tienen hermanas que no pudieron conocer? De ser así, hay un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y la nuestra. Éramos esperados, entonces, sobre la tierra. Al igual que a cada generación anterior a la nuestra, nos fue otorgada una débil fuerza mesiánica, de la cual el pasado exige sus derechos (Benjamin, 2008, pp. 305-306).

259 «Los miro, / Ahora desde la distancia / Multitudes, todos los domingos a la tarde. / Los miro. / Ah, y ustedes pensaban / Que todo sería tan fugaz. / Paulius, Paulius, te estoy viendo! / Recuerdo, los últimos días, aquella noche / Aquella noche que todos danzamos / Alrededor de un abedul / Afuera de las barracas / Nosotros pensamos que todo sería todo tan fugaz / Que pronto todos estaríamos en casa. / Y luego todos marchamos en diferentes direcciones. / Los miro, los miro... yo. / Reconozco sus caras. / Distingo a cada uno e la multitud» (Mekas, 1949-1975, «On Sundays After Church»).

Mekas atiende estos derechos en sus diarios (autoconfesiones) bajo la sombra de cierto solipsismo que justifica la vida sólo por algunos instantes de placer circunstancial —imposible estar en desacuerdo aunque nos parezca un argumento incompleto—. La «construcción» de un diario podría describirse como el espacio que alguien reserva, en la intimidad de su alcoba o en otro momento de desafección, para repensar acontecimientos a través de la escritura confesándose a sí mismo aquellas cosas que ha hecho y aquellas que le han hecho. El diario en sí, en su materialidad, es un conjunto de signos que representan el acto de rememorar. Poco importa, desde nuestro punto de vista, la extensión, medida en una u otra unidad, entre el momento de las vivencias y el momento de la evocación, sobre todo porque la disposición necesaria para volver sobre los hechos, para «estar despierto» frente a la ensoñación en la cual nos sumergen las acciones (la vida activa), varía de acuerdo a la naturaleza de las circunstancias vividas que, si bien pueden depender en cierta medida de procesos personales, están predominantemente condicionadas por el pulso de la historia: Abraham Bomba, por ejemplo, necesitó cuarenta años para poder «escribir» cómo cortaba el cabello de sus congéneres en la cámara de gas donde serían inmediatamente ejecutados (Bomba, 1979). Mekas, por su parte, demoró otro tanto para alcanzar a estructurar sus memorias de postguerra.²⁶⁰ El carácter de «diario» de la obra de Mekas, que había cuestionado Adams Sitney en sus primeros escritos sobre el lituano («[...] no es precisamente un diario, si definimos al género como una secuencia cronológica de pasajes fechados», Sitney, 2002, p. 424),²⁶¹ no está centrado en el registro en sí, que representa los sucesos o las vivencias en crudo, sino en el acto de rememorar los hechos de registro. Mekas parece mofarse de los calendarios al inventar su propia nomenclatura para indicar cambios espaciales o temporales, poniendo en evidencia que su diario no depende de un sistema de indexación astronómica hoy enajenado del destino personal de los hombres.

260 El propio Mekas declara que, más allá de la tendencia espontánea a estar acompañado siempre de una cámara y registrarlo todo, recién encuentra sus «formas definitivas» al final de una larga lucha «enfrentando el problema de cómo estructurar, cómo formalizar el material propio que parece rodar y rodar» (Mekas, 1984, p. 91).* En este contexto, Mekas destaca también las influencias de John Cage y Marie Menken en la definición de su estilo: «Marie Menken me ayudó a estar en paz dejando el material original así como estaba, sin editarlo. [...] Y de John Cage aprendí que el azar es un gran editor» (Mekas, 1984, p. 96).** || Texto fuente: * «[...] faced with the problem of how to structure, how to formalize the personal material, which seems just to run on and on» (Mekas, 1984, p. 91). || ** «[...]Marie Menken helped me to be at peace enough to leave much of the original material just as it was. And John Cage, from him I learned that chance is one of the great editors» (Mekas, 1984, p. 96).

261 Texto fuente: «[...]is not precisely a diary, if we define that genre as a chronological sequence of dated passages» (Sitney, 2002, p. 424).

Si bien no contamos con información fidedigna, los diarios audiovisuales de David Perlov, a juzgar por sus rasgos visibles, parecen haberse desarrollado con un método de trabajo semejante al de Mekas: filmación compulsiva de acontecimientos cotidianos, compilación de registros de la vida íntima, y procesamiento en moviola que los estructura en función de un discurso en *off* planificado *a posteriori* por el realizador (Cfr. Perlov, 1983; 1990-1999). A diferencia de Mekas, Perlov presta menos atención a la «innovación formal» en el uso de la cámara, ateniéndose al registro clásico de acontecimientos (personajes en la zona central del encuadre, seguimiento de acciones, empleo del sonido directo, etc.). El sistema de indexación de escenas impuesto por Perlov en el montaje, a través de fechas y divisiones espacio-temporales claras, también marca una diferencia con el estilo de Mekas que opta, como hemos visto, por una nomenclatura deliberadamente ininteligible. La voz en *off* de Perlov tiene ciertas semejanzas con la del lituano, en la medida que cumple la misma función de otorgarle, a través de finas reflexiones, un carácter trascendental a las pequeñas escenas de la vida cotidiana, aunque Perlov lo haga mediante un texto prosaico fuertemente vinculado al devenir histórico (introduce acontecimientos, los comenta con un sutil escepticismo e incluso con cierto carácter predictivo) y Mekas a través de un texto preeminentemente poético (hiatos típicos de la versificación, metáforas abiertas y mayor opacidad de las palabras que parecen solidificarse en la pantalla a través de su pronunciación). Ambos, Perlov y Mekas, no emplean su lengua madre sino un idioma extranjero, circunstancia que produce un cierto «extrañamiento» entre el carácter confidencial de los significados que transmite y el tono sutilmente enajenado de la voz que los profiere. George Kuchar, por su parte, en los *Weather diaries* introduce la sorprendente novedad de la edición en cámara (sea cierta o no, en definitiva es la sensación que logra transmitir). Este carácter performático de su «escritura» conjuga los dos tiempos del diario (vivencia y reflexión) de una manera aún más extrema que los anteriores, comprimiéndolos críticamente en el presente y agregando a los recursos poéticos de Mekas y al estilo realista de Perlov el gesto de la trivialización (banalización) deliberada de los acontecimientos retratados, como si se ubicase en las antípodas de la búsqueda de lo extraordinario. Desde esta perspectiva, podría afirmarse que Kuchar «opera» sobre un procedimiento de autodenigración que destruye colateralmente todos los sistemas de formalización institucional del discurso, aproximándose de esta mane-

ra a las modalidades de registro más desprestigiadas por los relatos oficiales (los deshechos de los que hablaba Lefebvre). Así entra Kuchar a los paraísos de la vida cotidiana por la puerta del mal (Cfr. Kuchar, 1986; 1988; 1989), mostrándonos por otras vías, algo semejante a lo que John Kennedy Toole (1980) nos presenta en *A confederacy of Dunces*.

El diario —tal vez paradigma del cine en la medida que éste obliga a pensar acciones— auna el pensamiento a los hechos, en un proceso tardío o inmediato, resagado o, parafraseando a Benjamin, como una citación a la orden del día (Benjamin, 2008, p. 306). Por lo tanto, si existe un tiempo consubstancial al diario es el de la redención: quien lo produce persigue la idea de liberar los acontecimientos vividos de sus afrentas, acompasar las acciones con la razón, purificarlas encontrando para ellas un juicio cercano al definitivo. Buscando el paroxismo de la vida en el lenguaje, sincronizando fenómenos sucesivos como quien sube una escalera duplicando los peldaños en su mente, esta práctica corre también el riesgo de crear una vida a destiempo, en la cual el movimiento es interceptado por palabras que generan un efecto estroboscópico, incesantes intersticios de oscuridad que quiebran la fluidez de las vivencias. Tal parece ser el sacrificio de la redención: el artista construye su obra doblando (binando) un síntoma, como si su trabajo fuese una formación tumoral que se volatiliza al proyectarse hacia el exterior produciendo una suerte de sanación esotérica, regeneración que se extiende, por contagio directo, a los cómplices de su ritual. Este mecanismo de autocompensación no alcanza a explicarse plenamente desde la teoría psicoanalítica. En un velado diálogo con Freud —en la medida que no lo menciona—, Adorno cuestiona del psicoanálisis la falta de una teoría cierta de la expresión artística. El artista, nos dice Adorno, no sublima: si hay un rasgo distintivo de la expresión es su agresividad neurótica, pero la teoría de la sublimación no alcanza a explicar la génesis ni la función de su expresión (Adorno, 2001, p. 214). En sus observaciones, Adorno intenta establecer las diferencias entre síntoma y expresión; si bien ambas son fruto de la dicotomía entre los principios de la realidad y del placer, el síntoma en cierta medida es una derrota o una agria y neutralizada victoria de la economía libidinal frente a los reclamos del mundo exterior (del «orden social»). Por el contrario, desde el punto de vista de Adorno, la expresión del artista constituye la objetivación del displacer donde se visibilizan, con ímpetu de lucha, las grietas de

un orden social perfectible. En otras palabras, la expresión artística es un golpe devuelto a «la realidad», un contraataque del individuo que se infiltra por las fisuras de la represión, o bien «una pequeña victoria» de los procesos psicológicos del artista: «El *pathos* del arte estriba en que, justamente a través de su retirada a la imaginación, da a la prepotencia de la realidad lo suyo, pero sin resignarse a la adaptación ni continuar la violencia de lo externo en la deformación de lo interno» (Adorno, 2001, p. 215).²⁶² Los textos de Adorno, Benjamin, e incluso los de su heterodoxo maestro Siegfried Kracauer, quien habla de la función emancipadora del cine destinada a «redimir al horror de su invisibilidad detrás de los velos del pánico y la imaginación», evocan tácitamente los desastres del pasado inmediato.²⁶³ No obstante, si bien Kracauer, al pensar en la redención, tiene en mente a las personas asfixiadas por el gas Zyklon de los nazis y a los cuerpos famélicos de los supervivientes de los campos de concentración, en otro momento de su texto, al describir el método de la redención (el acto de «revelar» la «realidad física») de la técnica fotográfica,²⁶⁴ piensa en Proust, concretamente en una escena de *El mundo de Guermantes* en la cual el narrador observa sigilosamente a su abuela, que está inadvertida de su presencia:

Y así, como un enfermo que desde hace mucho tiempo no se había visto a sí mismo y venía componiendo a cada momento el semblante que no ve, ajustándolo a la imagen ideal que de sí mismo lleva en su pensamiento, retrocede al percibir en un espejo, en medio de un rostro árido y desierto, la prominencia oblicua y sonrosada de una nariz gigantesca como una pirámide de Egipto, así yo [el observador], que jamás la había visto fuera de mi alma, siempre en el mismo lugar del pasado, a través de la transparencia de los recuerdos contiguos y superpuestos, de repente, en nuestro salón, que formaba parte de un mundo, el del tiempo, el mundo en que viven los extraños de quienes se dice «lleva bien su vejez», por vez primera y sólo por un instante, porque desapareció bien pronto, distinguí en el canapé, bajo la lámpara, **colorada, pesada y vulgar, enferma, soñando, paseando por un libro unos ojos un poco extraviados, a una vieja consumida, desconocida para mí** (Proust, 2002, p. 285)[resaltado nuestro].²⁶⁵

262 Texto fuente: «Das Pathos von Kunst haftet daran, daß sie, gerade durch Zurücktreten in die Imagination, der Übermacht der Realität das Ihre gibt, und doch nicht zur Anpassung resigniert, nicht die Gewalt des Auswendigen in der Deformation des Inwendigen fortsetzt» (Adorno. 1951, fr. 136).

263 Texto fuente: «redeem horror from its invisibility behind the veils of panic and imagination» (Kracauer, 1960, p. 306).

264 La expresión que emplea Kracauer es «to record and reveal physical reality», que él presenta también como sinónimo de «material reality», «physical existence», «actuality», «natural» «camera reality» (Cfr. Kracauer, 1960, p. 28), vocablos que en su época empleaban los diferentes movimientos del cine para referirse a lo real-inmediato —Rotha (1936), Grierson (Cfr. Winston, 2008) etc.—, equivalentes a lo que hoy llamaríamos «live», o «performing events», «real time», etc.

265 Texto fuente: «Et, comme un malade qui ne s'était pas regardé depuis longtemps, et composant à tout moment le visage qu'il ne voit pas d'après l'image idéale qu'il porte de soi-même dans sa pen-

El detalle significativo del texto de Proust es, desde nuestro punto de vista, que el observador, cercano a su objeto (su abuela), está *circunstancialmente* desafectado de la mirada del observado y puede examinarlo, más allá de su propia empatía, sin el compromiso de la reciprocidad. El narrador, comprometido y desafectado al mismo tiempo, alcanza, en este punto de equilibrio entre el amor y el espanto, a exhumar un aspecto ominoso y trascendental de su realidad. El fotógrafo ideal, agrega Kracauer en su comentario sobre Proust, es lo opuesto del amante ciego («is the opposite of the unseeing lover», 1960, p. 15), lo cual es lo mismo que decir «un amante lúcido», casi un oxímoron. Respondiendo entonces la pregunta que provocó nuestra extensa digresión, la emergencia de la intimidad aberrante en las obras autoetnográficas cuya génesis, en el ámbito del audiovisual, nos remonta a los trabajos de Mekas, que renacen, con formas diversas pero sobre el mismo núcleo, en los diarios de George Kuchar, David Perlov, Pedro Mayer, y las piezas que presentaremos a continuación, cumple, a través de sus aspectos controversiales, la función «redentoria» que intentamos describir.

sée, recule en apercevant dans une glace, au milieu d'une figure aride et déserte, l'exhaussement oblique et rose d'un nez gigantesque comme une pyramide d'Égypte, moi pour qui ma grand'mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme, toujours à la même place du passé, à travers la transparence des souvenirs contigus et superposés, tout d'un coup, dans notre salon qui faisait partie d'un monde nouveau, celui du temps, celui où vivent les étrangers dont on dit «il vieillit bien», pour la première fois et seulement pour un instant, car elle disparut bien vite, j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas» (*Le côté de Guermantes*, Proust, 2002, p. 285).

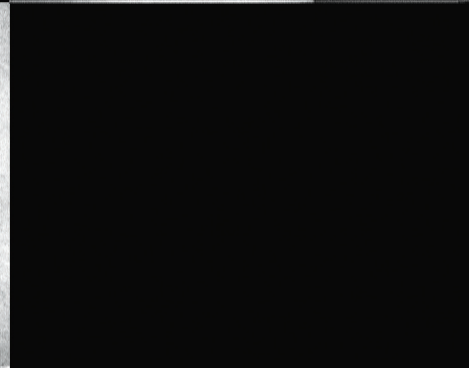
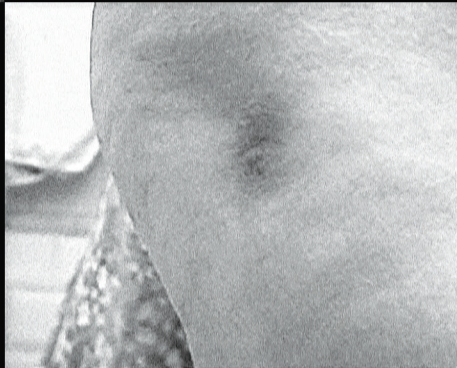
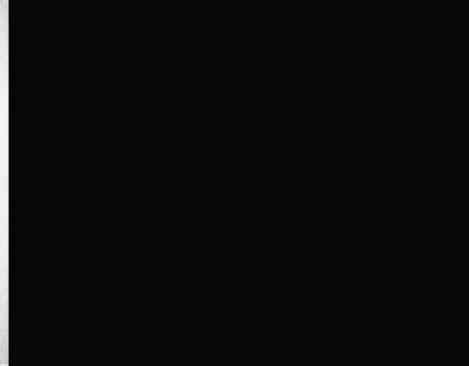


Imágenes de página 205:

Fotogramas de *Cinco retratos de una mujer sentada* (Marino, 2005).

Imágenes de página 207:

Fotogramas de *Un día Bravo* (Marino, 1987-1999).



REFERENCIAS

Bibliografía

- Abel, R. (1993). *French Film Theory and Criticism 1907-1939* (Vol. I). Princeton: Princeton University Press.
- Abel, R. (1993). *French Film Theory and Criticism 1907-1939* (Vol. II). Princeton: Princeton University Press.
- Adorno, T. W. (1951). *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, T. W. (2001). *Minima moralia: Reflexiones desde la vida dañada* (J. C. Mielke, Trans.). Madrid: Taurus.
- Adorno, T. W., & Nicholse, S. W. (1991). The Curious Realist: On Siegfried Krauer. *New German Critique* (54), 159-177.
- Agustín, S. (1954). Tratados sobre el Evangelio de San Juan (L.-S. d. Villar, Trans.). En *Textos Eucarísticos Primitivos* (pp. 130-157). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alonso, R. (2008). Iván Marino: El mundo y el muro. En MEIAC (Ed.), *Los desastres: Políticas de la representación* (pp. 67-86). Badajoz: Consejería de Cultura de Extremadura.
- Althusser, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* (A. J. Pla, Trans.). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Althusser, L. (1976). Idéologie et Appareils Idéologiques D'état (Notes pour une recherche). En *Positions (1964-1975)* (pp. 67-125). Paris: Éditions Sociales.
- Anders, G. (2011 [1956]). La Obsolescencia del hombre (J. M. Pérez, Trad. Vol. I). Valencia: Pre-Textos.
- Antonioni, M. (2007). *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Aquino, T. d. (1994). Cuestión 75: La conversión del pan y del vino en el cuerpo y en la sangre de Cristo (P. A. Sangrador & A. M. Galán, Trans.). En *Suma de teología V (Parte III)* (pp. 653-665). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- Arnheim, R. (1974). *Film als Kunst: Mit einem Vorwort zur Neuausgabe*. München: Hanser Verlag.
- Arnheim, R. (1997 [1957]). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- Aumont, J., & Hildreth, L. (1983). Montage Eisenstein I: Eisensteinian Concepts. *Discourse*, 5, 41-99.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Oxford University Press.
- Austin, J. L. (1990). Cómo hacer cosas con las palabras: Palabras y acciones (G. Carrió & E. Rabossi, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Balázs, B. (1952). *Theory of the Film: Character and Growth of a new Art* (E. Bone, Trans.). Londres: Dennis Dobson LTD.
- Balázs, B. (1994 [1926]). The Future of Film (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 144-145). Londres: Routledge.
- Balázs, B. (2001 [1930]). *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balázs, B. (2001[1924]). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balázs, B. (2010). *Béla Balázs: Early Film Theory* (R. Livingstone, Trans. E. Carter Ed.). New York: Berghahn Books & Screen.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1984). De l'histoire au réel. En *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue* (pp. 153-184). Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* (C. F. Medrano, Trans.). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1994). De la historia a la realidad (C. F. Medrano, Trad.). En *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 163-198). Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (1987). *Las flores del mal*. Barcelona: Editorial La Montaña Mágica.
- Baudry, J.-L. (1970). Cinéma: Effets idéologiques produits par l'appareil de base. *Cinéthique* (7-8), 1-8.

- Baudry, J.-L., & Williams, A. (1974-1975). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 28 (2), 39-47.
- Bazin, A. (2004). *¿Qué es el cine?* (J. L. L. Muñoz, Trans.). Madrid: Ediciones Rialp.
- Bazin, A. (2011). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf.
- Beckett, S. (1973). *Molloy* (P. Gimferrer, Trans.). Madrid: Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlin hacia 1900* (K. Wagner, Trans.). Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única* (J. J. d. Solar & M. Allendesalazar, Trans.). Madrid: Ediciones Alfaguara.
- Benjamin, W. (1990). *Diario de Moscú* (M. Delgado, Trans.). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2008). El concepto de historia (A. B. Muñoz, Trans.). En *Walter Benjamin Obras* (Vol. 2, libro I, pp. 303-318). Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2009). El autor como productor (J. N. Pérez, Trans.). En *Walter Benjamin Obras* (Vol. 2, libro II, pp. 297-315). Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2009). La situación del arte cinematográfico en Rusia (J. N. Pérez, Trans.). En *Walter Benjamin Obras* (Vol. 2, libro II, pp. 363-367). Madrid: Abada Editores.
- Benveniste, É. (1963). La philosophie analytique et le langage. *Les Études Philosophiques* (1), 3-11.
- Benveniste, É. (1997a). De la subjetividad en el lenguaje. En *Problemas de lingüística general I* (pp. 179-187). Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Benveniste, É. (1997b). La filosofía analítica y el lenguaje. En *Problemas de lingüística general I* (pp. 188-197). Mexico: Siglo Veintiuno Editores.
- Blumenberg, H. (2013). *Teoría del mundo de la vida* (G. Mársico, Trans.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bomba, A. (Setiembre 1979). Claude Lanzmann Shoah Collection, Interview with Abraham Bomba. En C. Lanzmann (Ed.), (pp. 56-57). Israel: US Holocaust Memorial Museum & Yad Vashem & State of Israel.
- Bordwell, D. (1974). Eisenstein's Epistemological shift. *Screen*, 15 (4), 29-46.

- Bordwell, D. (1977). Camera Movement and Cinematic Space. *Ciné-Tracts, I* (2), 19-26.
- Borges, J. L. (1984a). Del rigor de la ciencia. En *Borges: Obras Completas* (p. 847). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1984b). Pierre Menard, autor del Quijote. En *Borges: Obras Completas* (pp. 444-450). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1984c). El Aleph. En *Borges: Obras Completas* (pp. 617-628). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1984d). El milagro secreto. En *Borges: Obras Completas* (pp. 508-513). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1989). La memoria de Shakespeare. En *Jorge Luis Borges - Obras Completas* (pp. 393-402). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bresson, R. (1988). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard.
- Bresson, R. (2002). *Notas sobre el cinematógrafo* (D. A. Strasser, Trans.). Madrid: Ardora Ediciones.
- Brik, O. (1994 [1927]). The Fixation of Fact (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 184-185). Londres: Routledge.
- Buchloh, B. H. D. (1984). From Faktura to Factography. *October*, 30, 83-119.
- Buñuel, L. (1982). *Luis Buñuel: Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Buñuel, L. (1983). *Luis Buñuel: Mi último suspiro* (A. M. d. l. Fuente, Trans.). Barcelona: Plaza Janes.
- Buñuel, L. (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Burton, J. (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo* (M. T. Beguiristain, Trans.). Madrid: Tecnos.
- Calonge, J. (1969). *Transcripción del ruso al español*. Madrid: Gredos.
- Camper, F. (1986). Homes Movies and Amateur Filmmaking. *Journal of Film and Video*, 38 (3/4).

- Campos, H. (2000). *De la razón antropofágica y otros ensayos* (R. Mata, Trans.). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Carroll, L. (1893). *Sylvie and Bruno Concluded*. Londres: Macmillan and Co.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (2003). *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Clifford, J. (1986). On Ethnographic Allegory. En J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles: University of California Press.
- Comolli, J.-L., & Narboni, J. (1969). Cinéma/idéologie/critique. *Cahiers du Cinéma*(216), 11-15.
- Comolli, J.-L., & Narboni, J. (1996). Cinema/Ideology/Criticism (S. Bennett, Trans.). En N. Browne (Ed.), *Cahiers du Cinéma: 1962-1972 The Politics of Representation (An anthology from Cahiers du cinéma nos 210-239, March 1969-June 1972)* (Vol. 3, pp. 58-67). Londres: Routledge.
- Comolli, J.-L., & Narboni, J. (2008). Cine/Ideología/Crítica. *Cahiers du Cinéma España* (11), 74-82.
- Comolli, J. L., & Narboni, J. (1970). Young Mr. Lincoln de John Ford (Texte Collectif). *Cahiers du Cinéma* (223), 29-47.
- Comolli, J. L., & Narboni, J. (1969). Cinéma/ideologie/critique: D'une critique à son point critique. *Cahiers du Cinéma* (217).
- CONADEP. (2003). *Nunca Más*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Cortazar, J. (2004). La salud de los enfermos, en *Cuentos completos 1 (1945-1966)* (pp. 524-536). Buenos Aires: Alfaguara.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1* (I. Agoff, Trans.). Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2* (I. Agoff, Trans.). Barcelona: Paidós.
- Delluc, L. (1998 [1920]). Fotogenia. En H. A. Thevenet & J. R. I. Ramio (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 327-333). Madrid: Cátedra.

- Devereaux, L., & Hillman, R. (Eds.). (1995). *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Los Angeles: University of California Press.
- Dostoyesvski, F. (2006). *Memorias del subsuelo*. Madrid: Cátedra.
- Drayton, M. (1876). Polyolbion: A chorographicall description of all the tracts, rivers, mountains, forests, and other Parts of this Renowned Isle of Great Britain, with intermixture of the most Remarkeable Stories, Antiquities, Wonders, Rarities, Pleasures, and Commodities of the same. En *The Complete Works of Michael Drayton*. Londres: John Russell Smith.
- Eagle, H. (1981). Russian Formalist Film Theory: An Introduction. En H. Eagle (Ed.), *Russian Formalist Film Theory* (pp. 1-52). University of Michigan: Michigan Slavic Publications.
- Eco, U. (1971). Sobre las articulaciones del código cinematográfico (A. M. Torres, Trans.). En M. P. Estremera (Ed.), *Problemas del nuevo cine* (pp. 78-108). Madrid: Alianza Editorial.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta* (R. Berdagué, Trans.). Barcelona: Planeta-Agostini.
- Eggers-Lan, C., & Juliá, V. (1981). *Los filósofos presocráticos I* (C. Eggers-Lan & V. Juliá, Trans.). Madrid: Editorial Gredos.
- Eisenstein, S. (1957). *Film Form (Essays in Film Theory) and The Film Sense* (J. Leyda, Trans. J. Leyda Ed.). New York: Meridian Books.
- Eisenstein, S. (1961). *Eisenstein Dessins Drawings*. Moscú: Tocydacmbehhoe uzdamerbcmbo.
- Eisenstein, S. (1970). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eisenstein, S. (1982). *Cinematismo* (L. Sepúlveda, Trans.). Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Eisenstein, S. (1986). *Eisenstein on Disney* (A. Upchurch, Trans. J. Leyda Ed.). Calcuta: Seagull Books.
- Eisenstein, S. (1987). *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things* (H. Marshall, Trans. 1 ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Eisenstein, S. (1994 [1923]). The Montage of Attractions (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 87-89). Londres: Routledge.

- Eisenstein, S. (1994 [1926]). Béla Forgets the Scissors (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 145). Londres: Routledge.
- Eisenstein, S. (2004). *Problems of Film Direction*. Honolulu: University Press of the Pacific.
- Eisenstein, S. (2010a). *Sergei Eisenstein: Selected Works (Writings, 1922-1934)* (R. Taylor, Trans. R. Taylor Ed. Vol. 1). Londres: I. B. Tauris.
- Eisenstein, S. (2010b). *Sergei Eisenstein Selected Works (Towards a Theory of Montage)* (M. Glenny, Trans. M. Glenny & R. Taylor Eds. Vol. 2). Londres: I. B. Tauris.
- Eisenstein, S. (2010c). *Sergei Eisenstein: Selected Works (Writings, 1934-1947)* (W. Powell, Trans. R. Taylor Ed. Vol. 3). Londres: I. B. Tauris.
- Eisenstein, S., Sliwowski, M., Leyda, J., & Michelson, A. (1976). Notes for a Film of "Capital". *October*, 2, 3-26. doi: 10.2307/778416
- Eisenstein, S. M. (2009). Cómo rodar El Capital de Marx. *Mientras Tanto*(112), 95-118.
- Ejzenbaum, B. (1981). Problems of Cinema Stylistics. En H. Eagle (Ed.), *Russian Formalist Film Theory* (pp. 55-80). University of Michigan: Michigan Slavic Publications.
- Eliot, T. S. (1963). *T. S. Eliot: Collected Poems 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & Eorld, Inc.
- Elsaesser, T. (2004). *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Empírico, S. (2002). Contra los matemáticos (VII 65 ss) (A. M. Bellido, Trans.) *Sofistas: Testimonios y fragmentos* (pp. 89-98). Madrid: Gredos.
- Engels, F. (2006). *Introducción a 'Dialéctica de la naturaleza' y otros escritos* (G. d. T. d. I. F.F.E., Trans.). Madrid: Fundación Federico Engels.
- Engels, F. (Junio-Julio 1933 [1885]). Engels y la literatura socialista (carta a Minna Kautsky). *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*(1), 1.
- Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinéma 1921-1953* (Vol. 1). Paris: Éditions Seghers.
- Epstein, J. (1975). *Écrits sur le cinéma 1921-1953* (Vol. 2). Paris: Éditions Seghers.

- Epstein, J. (2012). *Critical Essays and new Translations* (S. Keller & J. N. Paul Eds.). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Espinosa, J. G. (1995). *La doble moral del cine*. Bogotá: Editorial Voluntad.
- Fanon, F. (1983). *Los condenados de la tierra* (J. Campos, Trans. 7 ed.). Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Farocki, H. (2003). *Crítica de la mirada: Textos de Harun Farocki* (I. Stache, Trans.). Buenos Aires: Editorial Altamira.
- Feldmann, C. (1908). *The Revolt of the Potemkin*. Londres: William Heinemann.
- Fell, J. L. (1977). Vladimir Propp in Hollywood. *Film Quarterly*, 30(3), 19-28.
- Fenollosa, E., & Pound, E. (1977). *El carácter de la escritura china como medio poético* (M. A. Rato, Trans.). Madrid: Visor Libros.
- Ferro, M. (1975). Cinéma et Histoire: Entretien avec Marc Ferro. *Cahiers du Cinéma* (257), 22-26.
- Fischer, M. M. J. (1984). Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory. En J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 194-233). Los Angeles: University of California Press.
- Flusser, V. (1988). *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography Andreas Müller-Pohle.
- Flusser, V. (1993). *Vom Stand der Dinge: Eine Kleine Philosophie des Design* Herausgegeben vom Fabian Wurm. Göttingen: Steidl Verlag.
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía* (T. Schilling, Trans.). Madrid: Síntesis.
- Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño: La forma de las cosas* (P. Marinas, Trans.). Madrid: Editorial Síntesis.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* (A. B. Muñoz, Trans.). Madrid: Ediciones Akal.
- Foster, H. (2004, November). The Cinema of Harun Farocki. *Artforum International*, 156-161.
- Foucault, M. (1974). Anti-Retro: Entretien avec Michel Foucault. *Cahiers du Cinéma*(251-252), 5-18.

- Foucault, M. (2000). Anti-Retro (A. Williams, Trans.). En D. Wilson (Ed.), *An anthology from Cahiers du Cinéma nos. 248-292, September 1973-September 1978* (pp. 159-172). Londres: Routledge.
- Freud, S. (1992). Pulsiones y destinos de pulsión (J. L. Etcheverry, Trans.). En *Sigmund Freud Obras Completas* (Vol. 14, pp. 105-134). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992 [1908]). Carácter y erotismo anal (J. L. Etcheverry, Trans.). En *Sigmund Freud: Obras Completas* (Vol. 9, pp. 149-158). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992 [1920]). Más allá del principio del placer (J. L. Etcheverry, Trans.). En *Sigmund Freud: Obras Completas* (Vol. 18, pp. 1-62). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992 [1921]). Psicología de las masas y análisis del Yo (J. L. Etcheverry, Trans.). En *Sigmund Freud: Obras Completas* (Vol. 18, pp. 63-136). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992 [1924]). Presentación autobiográfica (J. L. Etcheverry, Trans.). En *Sigmund Freud Obras Completas* (Vol. 20, pp. 7-70). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992 [1927]). El porvenir de una ilusión (J. L. Etcheverry, Trans.). En *Obras completas Sigmund Freud* (Vol. 21, pp. 1-56). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992 [1929-30]). El malestar en la cultura (J. L. Etcheverry, Trans.). En *Obras completas Sigmund Freud* (Vol. 21, pp. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S., & Breuer, J. (1992 [1893]). Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar (J. L. Etcheverry, Trans.). En *Sigmund Freud: Obras Completas* (Vol. 2, pp. 27-44). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Getino, O. (1982). *A Diez años de "Hacia un tercer cine"*. Mexico: UNAM (Universidad Nacional Autónoma de Mexico).
- Gilbert, S. (1955). *James Joyce's Ulysses: A Study by Stuart Gilbert*. New York: Vintage Books.

- Greenberg, C. (1999). Avant-Garde and Kitsch. En C. Harrison & P. Wood (Eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (pp. 529-540). Oxford: Blackwell.
- Grupo-μ. (1987). *Tratado del signo visual*. Barcelona: Paidós.
- Harrison, C., & Wood, P. (1996). *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.
- Harvey, S. (1978). *May '68 and Film Culture*. Londres: British Film Institute.
- Heath, S. (1978). Questions of Property: Film and Nationhood. *Ciné-Tracts*, 1(4), 2-11.
- Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hegel, G. W. F. (2005). *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* (J. Gaos, Trans.). Madrid: Tecnos.
- Hegel, G. W. F. (2015 [1833]). Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. from Spiegel Online: Projekt Gutenberg DE. Retrived: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/vorlesungen-uber-die-philosophie-der-geschichte-1657/1>
- Hegel, J. W. F. (1971). *Filosofía de la historia* (J. Q. Cabanas, Trans.). Barcelona: Ediciones Zeus.
- Hennebelle, G. (1973). Avec le groupe SLON. *Ecran* 73(13), 36-40.
- Hennebelle, G. (1977). *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood: Nuevas tendencias del cine mundial (1960-1975)* (X. Aleixandre, Trans. Vol. I). Valencia: Fernando Torres Editor.
- Hennebelle, G. (1977). *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood: Nuevas tendencias del cine mundial (1960-1975)* (X. Aleixandre, Trans. Vol. 2). Valencia: Fernando Torres Editor.
- Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. Londres: I. B. Tauris.
- Holdheim, W. W. (1974). The Concept of Poetic Estrangement. *Comparative Literature Studies*, 11(4), 320-325.
- Husserl, E. (1982). Investigaciones lógicas, 2 (M. G. Morente & J. Gaos, Trad.). Madrid: Alianza.
- Issari, M. A. (1971). *Cinéma Vérité*: Michigan State University Press.
- Jacobs, L. (1979). *The Documentary Tradition* (2 ed.). New York: W. W. Norton & Company INC.

- James, D. E. (1992). Film Diary/Diary Film: Practice and Product in *Walden*. En D. E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground* (pp. 145-179). Princeton: Princeton University Press.
- James, D. E. (2013 [1992/1996]). Diário em filme / Filme-diário: prática e prouto em Walden, de Jonas Mekas (A. Calil, Trans.) *Jonas Mekas*. Sao Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- James, D. E., Arthur, P., Kuchar, G., Pruitt, J., Gunning, T., Keller, M., . . . Ruoff, J. K. (1992). *To Free the Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground* (D. E. James Ed.). Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, F. (1992). Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film (1977), en *Signatures of the Visible* (pp. 35-54). New York: Routledge.
- Jullian, C. (1910). Introduction *Extraits des Historiens Français du XIX Siècle* (6 ed., pp. LXIII). Paris: Librairie Hachette et Cie.
- Kafka, F. (1925). *Der Prozess*. Berlin: Verlag Die Schmiede.
- Kafka, F. (1953). *Diarios 1910-1923* (J. R. Wilcock, Trans.). Buenos Aires: Eme-cé.
- Kafka, F. (1985). *El proceso* (R. Kruger, Trans.). Barcelona: Seix Barral.
- Kafka, F. (1985). *El castillo* (D. J. Volgemann, Trans.). Barcelona: Seix Barral.
- Kant, I. (1797 [1764]). *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Gratz: Andreas Leykam.
- Kant, I. (1919). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (S. Rivero, Trans.). Madrid: Colección Universal.
- Kant, I. (1922 [1790]). Analytik des Erhabenen. En *Kritik der Urteilkraft* (pp. 74). Leipzig: Der Philosophischen Bibliothek Band 39.
- Kant, I. (1991 [1790]). Analítica de lo sublime (M. G. Morente, Trans.) *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del juicio* (pp. 237-252). México: Editorial Porrúa S. A.
- Kant, I. (2006 [1790]). Analítica de lo sublime (P. Oyarzún, Trans.). En *Crítica de la facultad de juzgar* (pp. 174-277). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericanos C.A.

- Kant, I. (2011 [1764]). *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings* (P. Frierson & P. Guyer, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kazansky, B. (1981). The Nature of Cinema. En H. Eagle (Ed.), *Russian Formalist Film Theory* (pp. 101-130). University of Michigan: Michigan Slavic Publications.
- Kolchevska, N. (1983). Toward a “Hybrid” Literature: Theory and Praxis of the Faktoviki. *The Slavic and East European Journal*, 27(4), 452-464. doi: 10.2307/307404
- Kolchevska, N. (1987). From Agitation to Factography: The Plays of Sergej Tretyakov. *The Slavic and East European Journal*, 31(3), 388-403. doi: 10.2307/307564
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Nueva York: Oxford University Press.
- Kracauer, S. (1985 [1947]). *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán* (H. Grossi, Trans.). Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine: La redención de la realidad física* (J. Hornero, Trans.). Barcelona: Paidós.
- Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on Film* (R. Levaco, Trans.). Los Angeles: University of California Press.
- Kuleshov, L. (1994 [1922]). Art, Contemporary Life and Cinema (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 68-69). Londres: Routledge.
- Kuleshov, L. ([1917]). The Tasks of the Artist in Cinema (R. Taylor, Trans.) *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 41-43). Londres: Routledge.
- Lacan, J. (1990). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 7: La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Buenos Aires: Paidós.
- Lanzmann, C., Bounoux, D., & Debray, R. (2001). Le monument contre l’archive? Entretien avec Claude Lanzmann. *Les Cahiers de médiologie*(11), 274.

- Laplanche, J., & Pontalis, J. (2006). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Lara, F. (1968). Pesaro: Un festival violento día tras día. *Nuestro Cine* (74), 29-37.
- Lara, F. (1968). Pesaro, año IV. *Nuestro Cine* (75), 22-47.
- Lebel, J. P. (1973). *Cine e ideología* (J. Crespo, Trans.). Buenos Aires: Granica Editor.
- Lefebvre, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno* (A. Escudero, Trans.). Madrid: Alianza Editorial.
- Lenin, V. (1925 [1922]). Directives on the Film Business (B. Isaacs, Trans.) *Lenin Collected Works* (Vol. 42, pp. 388-389). Moscú: Progress Publishers / Marxist Internet Archive.
- Lenin, V. (1994a [1922]). Directive on Cinema Affairs (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 56). Londres: Routledge.
- Lenin, V., & Lunacharski, A. (1994b [1925]). Anatoli Lunacharsky: Conversation with Lenin (I. Of All the Arts...) (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 56-57). Londres: Routledge.
- Lenin, V., & Lunacharski, A. (1994c [1925]). Anatoli Lunacharsky: Conversation with Lenin (II. Newsreel and Fiction Film) (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 57). Londres: Routledge.
- Lenin, V., & Zetkin, C. (1994d [1924]). Art Belongs to the People. Conversation with Clara Zetkin (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 50-52). Londres: Routledge.
- Leslie, E. (2002). *Hollywood Flatlands: Animation, critical theory and the avant-garde*. Londres: Verso.
- Leyda, J. (1971). *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. New York: Hill & Wang.
- Linares, A. (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellote Editor.

- Loi, M. (1972). Aux membres de 'Tel Quel' qui font partie du 'Mouvement'. *Tel Quel* (48-49), 109-113.
- Macdonald, D. (1938). The Soviet Cinema: 1930-1938 (Part II). *Partisan Review*, V(3), 35-62.
- Macdonald, D. (1938). The Soviet Cinema: 1930-1938 (Part One). *Partisan Review*, V(2), 37-50.
- Macdonald, D. (1939). Soviet Society and its Cinema. *Partisan Review*, VI (2), 80-95.
- MacDougall, D. (1995). Beyond Observational Cinema. En P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (2 ed., pp. 115-133). Berlin: Mouton de Gruyter.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Machado, A. (2002). *Pré-cinemas & pós-Cinemas*. Sao Paulo: Papirus editora.
- Mamber, S. (1974). *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge: The MIT Press.
- Marcorelles, L. (1969). F.E. Solanas: La hora de los hornos. L'épreuve du direct'. *Cahiers du Cinéma*(210), 36-45.
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/on the world System: The Emergences of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 97-117.
- Marcus, G. E. (1995). The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. En L. Devereaux & R. Hillman (Eds.), *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography* (pp. 35-55). Los Angeles: University of California Press.
- Marcus, G. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127.
- Marcus, G. E. (2004). O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, 47(1), 133-158.
- Marino, I. (2008). *Los desastres: Políticas de la representación*. Madrid: MEIAC.
- Marino, I. (2013). Arte y televisión en la era digital. En J. L. Ferla (Ed.), *Televisiónes: Coloquio Internacional sobre TV* (pp. 231-244).

- Marx, K. (2008). El carácter fetichista de la mercancía (P. Scaron, Trans.). En *El capital: Crítica de la economía política* (Vol. I, pp. 87-102). Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Marx, K., & Engels, D. (1978). Feuerbach Gegensatz von materialistischer und idealistischer Anschauung Kal Marx - Friedrich Engels Werke. En *Die deutsche Ideologie: Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten* (Vol. III, pp. 17-78). Berlin: Dietz Verlag Berlin.
- Marx, K., & Engels, F. (1974). Feuerbach: Contraposición entre la concepción materialista y la idealista (W. Roces, Trans.). En *La ideología Alemana: Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feurbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profestas* (5 ed., pp. 13-91). Barcelona: Grijalbo.
- Mekas, J., & MacDonald, S. (1984). Interview with Jonas Mekas. *October*(29), 83-116.
- Mestman, M. (1999). *La exhibición del cine militante: Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación*. Paper presented at the VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), Orense.
- Mestman, M. (2002). From Algiers to Buenos Aires: The Third World Cinema Committee (1973-1974). *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 1 (1), 40-53.
- Mestman, M. (2008). Raros e inéditos del grupo Cine Liberación. *Revista Sociedad* (27), 27-79.
- Metz, C. (1975). The Imaginary Signifier. *Screen*, 16 (2), 14-76.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (C. Roche, Trans. Vol. 1). Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* (C. Roche, Trans. Vol. 2). Barcelona: Paidós.
- Michael, R. (1992). *Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist*. En D. E. James (Ed.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground* (pp. 215-239). Princeton: Princeton University Press.
- Miller, J. (2010). *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. Londres: I. B. Tauris.

- Mitry, J. (1963). *Esthétique et psychologie du cinéma I: Les structures*. Paris: Editions Universitaires.
- Mitry, J. (1965). *Esthétique et psychologie du cinéma II: Les formes*. Editions Universitaires.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine 2: Las fomas* (M. Armiño, Trans.). Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine 1: Las estructuras* (R. P. Mores, Trans.). Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo (C. d. Olmo & C. Rendueles, Trans.). En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-378). Madrid: Akal.
- Nabokov, V. (1981). *Lectures on Russian Literature*. Fort Washington: Harvest Books.
- Nabokov, V. (2010). *Curso de literatura rusa* (M. L. B. Fernández-Campoamor, Trans.). Barcelona: RBA Libros.
- Nichols, B. (1982). *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 36(3), 17-29.
- Nichols, B. (1987). History, Myth, and Narrative in Documentary. *Film Quarterly*, XLI(1), 9-20.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. *Critical Inquiry*, 27(4), 580-610.
- Nichols, B. (2008). Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry*, 35(1), 72-89.
- Owen, W. v. (1949-50). *Finale furioso: Mit Goebbels bis zum Ende*. Buenos Aires: Grabert

- Pasolini, P. P. (1971). Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad (A. M. Torres, Trans.). En M. P. Estremera (Ed.), *Problemas del nuevo cine* (pp. 31-76). Madrid: Alianza Editorial.
- Pasolini, P. P. (1991). *Empirismo Erético*. Milan: Garzanti.
- Pasolini, P. P., & Romer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa* (J. Jordá, Trans.). Barcelona: Anagrama.
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Peirce, C. S. (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. J. Deely (Ed.) Electronic Edition. Retrieved from <http://www.nlx.com/collections/95>
- Piotrovski, A. (1981). Towards a Theory of Cine-Genres (A. Lawton, Trans.). En H. Eagle (Ed.), *Russian Formalist Film Theory* (pp. 131-146). University of Michigan: Michigan Slavic Publications.
- Proust, M. (1927). *À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé* (Vol. XV). Paris: Gallimard.
- Proust, M. (2000). *En busca del tiempo perdido 3: El mundo de Guermantes* (P. Salinas, Trans. Vol. 3): Santiago Rueda Editor.
- Proust, M. (2002). *À la recherche du temps perdu. Le côté de Guermantes (Première partie)* (Vol. VI). Québec: La Bibliothèque électronique du Québec.
- Proust, M. (?). *En busca del tiempo perdido: El tiempo recobrado* (Vol. III). Québec: Ataraxiainc.
- Pudovkin, V. (2006). *Selected Essays* (R. Taylor & E. Filippon, Trans.). Londres: Seagull.
- Renov, M. (1993). Toward a Poetics of Documentary. En M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary* (pp. 12-36). New York: Routledge.
- Renov, M. (1993). Introduction: The Truth About Non-Fiction. En M. Renov (Ed.), *Toward a Poetics of Documentary* (pp. 1-11). New York: Routledge.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Río, V. D. (2010). *Factografía: Vanguardia & Comunicación de masas*. Madrid: Abada Editores.
- Robbe-Grillet, A. (1969). *Por um novo romance* (T. C. Netto, Trans.). São Paulo: Editora Documentos.

- Robbe-Grillet, A. (2010). *Por una nueva novela* (P. Ires, Trans.). Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Rocha, G. (1971). El 'Cinema Nôvo' y la aventura de la creación (A. M. Torres, Trans.). En M. P. Estremera (Ed.), *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rocha, G. (1997). *Cartas ao mundo*. Sao Paulo: Editora Schwarcz.
- Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Rocha, G. (2004). *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Rosario, U. M. (2008). Informe presentado al II Plenario de 'Grupos Cine Liberación'. *Revista Sociedad*(27).
- Rosler, M. (1992 [1990]). In, around, and the afterthoughts (On Documentary Photography). En R. Bolton (Ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (pp. 303-334). Cambridge: MIT Press.
- Rosler, M. (2004 [1990]). Dentro, alrededor y otras reflexiones: Sobre la fotografía documental (E. L. Pujol, Trans.). En J. Ribalta (Ed.), *Efecto real: Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 70-127). Barcelona: Gustavo Gili.
- Rosler, M. (2007). Nota sobre citas (1982) (E. G. Agustín, Trans.) *Imágenes públicas: La función política de la imagen* (pp. 216-233). Barcelona: Gustavo Gili.
- Rotha, P. (1936). *Documentary Film*. Londres: Faber and Faber Limited.
- Rouch, J. (1995). The Camera and Man. En P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (2 ed., pp. 79-89). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Russell, B. (1915). *Our Knowledge of the External World: As a Field for Scientific Method in Philosophy*. Chicago: The Open Court Publishing Company.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Londres: Duke University Press.
- Ryan, M. (1979). Militant Documentary: Mai-68 Par Lui-Même. *Cine Tracts*, 2(3-4), 1-20.
- Sade, D. A. F. d. (1967). *La filosofía en el tocador*. El ateneo: Buenos Aires.
- Sadoul, G. (1963). *Historia do Cinema Mundial* (S. Sales, Trans. Vol. I). São Paulo: Martins Editora.

- Sadoul, G. (1963). *Historia do Cinema Mundial* (S. Sales, Trans. Vol. II). São Paulo: Martins Editora.
- Schefer, R. (2008). Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos. En J. L. Ferla (Ed.), *Historia crítica del vídeo argentino* (pp. 115-126). Buenos Aires: Fundación Telefónica.
- Schiller, F. (1902). On the Sublime. En N. H. Dole (Ed.), *Aesthetical and Philosophical Essays* (Vol. I, pp. 122). Boston: Colonial Press.
- Schiller, J. C. F. (1991). *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- Schlüpmann, H., & Gaines, J. (1991). The Subject of Survival: On Kracauer's Theory of Film. *New German Critique*(54), 116-126.
- Schreber, D. P. (1999). *Memorias de un enfermo nervioso*. Buenos Aires: Libros Pefil S.A.
- Schreber, D. P. (2003). *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken: nebst Nachträgen und einem Anhang über die Frage*. Berlin: Projekt Gutenberg-DE.
- Shakespeare, W. (1911). Hamlet, Prince of Denmark *The Complete Works of William Shakespeare*. Ann Arbor: Tally Hall Press.
- Shklovski, V. (1994 [1927]). Poetry and Prose in Cinema (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 176-178). Londres: Routledge.
- Shklovski, V. (2001). Поэзия и проза в кинематографии [La poesía y la prosa en el cine] *Поэтика кино [Poética del cine]* (2 ed., pp. 90-92). San Petersburgo: Ministerio de cultura de Rusia, Academia Rusa de Ciencias.
- Shklovski, V. (2008 [1923]). *Literature and Cinematography*. Londres: Dalkey Archive Press.
- Shub, E. (1927/1994). We Do Not Deny the Element of Mastery (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 185-1987). Londres: Routledge.
- Silesius, A. (2005). *El peregrino querúbico* (L. s. D. Álvarez, Trans.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Sitney, A. (2002). Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000. Oxford: Oxford University Press.
- Sitney, A. P. (1977-1978). Autobiography in Avant-Garde Film. *Millennium Film Journal*, 1(1), 60-106.

- Sitney, A. P. (2008). Jonas Mekas and the Diary Film *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the heritage of Emerson* (pp. 83-97). Oxford: Oxford University Press.
- Solanas, F., & Getino, O. (1968). Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. *Tricontinental*(13).
- Solanas, F., & Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores.
- Soller, P. (1972). A propos de l'avant-garde. *Le magazine littéraire*(65).
- Sousa, J. M. d. (2003). *Manual de estilo de la lengua española* (2 ed.). Gijón: Ediciones Trea S. L.
- Stam, R. (1990). The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes. En J. Burton (Ed.), *The Social Documentary in Latin America* (pp. 251-266). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Stanislavski, C. (1989). *An Actor Prepares* (E. R. Hapgood, Trans.). New York: Routledge
- Stanislavski, C. (?). *Preparación del actor* (R. Debenedetti, Trans.). Buenos Aires: Editorial Psique.
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Taylor, R., & Christie, I. (1994). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (R. Taylor, Trans.). Londres: Routledge.
- Thevenet, H. A., & Ramio, J. R. I. (1998). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra.
- Thiers, A. (1855). Avretissement de l'auteur *Histoire du Consulat et de L'Empire* (Vol. XII, pp. XXIV). Paris: Paulin Libraire-Éditeur.
- Thompson, K. (2005). Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. New York: Routledge.
- Tiniánov, Y. (1981). On the Foundations of Cinema. En H. Eagle (Ed.), *Russian Formalist Film Theory* (pp. 81-100). University of Michigan: Michigan Slavic Publications.
- Toole, J. K. (1980). *A Confederacy of Dunces*. Nueva York: Grove Weidenfeld.

- Torres, A. M. (1969). Cine, peronismo y revolución: Octavio Getino y 'La hora de los hornos'. *Nuestro Cine*(89), 40-47.
- Tpto, G. (1971). La obra y el sentido (A. M. Torres, Trans.). En M. P. Estremera (Ed.), *Problemas del nuevo cine* (pp. 114-167). Madrid: Alianza Editorial.
- Tretiakov, S. (2006). Our Cinema. *October* (118), 27-44.
- Tretiakov, S. (2006a). The Theater of Attractions. *October* (118), 19-26.
- Tretiakov, S. (2006b). The Biography of the Object. *October* (118), 57-62.
- Tretiakov, S. (2006c). The Fact and the Photograph. *October* (118), 132-152.
- Tretiakov, S. (2006d). The Writer and the Socialist Village. *October* (118), 63-70.
- Tretiakov, S. (2006e). From the Photo-Series to Extended Photo-Observation. *October* (118), 71-77.
- Tretiakov, S. (2006 [1923]). Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production). *October* (118), 12-18.
- Tretiakov, S., Shklovski, V., Shub, E., & Brik, O. (1927). Леф и кино - Стенограмма совещания [*Lef* y el cine - transcripción de la reunión]. *Novi LEF* (11-12), 50-70.
- Tretiakov, S., Shklovski, V., Shub, E., & Brik, O. (1971-1972 [1927]). Lef and Film: Notes of discussion (extracts) (New Lef N. 11-12, 1927, pp. 50-70). *Screen*, 12(4), 74-80.
- Tretiakov, S., Shklovski, V., Shub, E., & Brik, O. (1979 [1927]). Symposium on Soviet Documentary (E. Henderson, Trans.). En L. Jacobs (Ed.), *The Documentary Tradition* (2 ed., pp. 29-36). New York: W.W.Norton & Company.
- Trotsky, L. (1994 [1923]). Vodka, the Church and the Cinema (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 94-97). Londres: Routledge.
- Trotsky, L. (2007). *Historia de la Revolución Rusa* (F. F. Engels, Trans. Vol. II). Madrid: Fundación Federico Engels.
- Trotsky, L. (2007 [1923]). *Problemas de la vida cotidiana* (F. F. Engels, Trans.). Madrid: Fundación Federico Engels Madrid.

- Tse-Tung, M. (1972). *Obras Escogidas* (Vol. I). Pekin: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- Vertov, D. (1922/1994). My. Variant Manifesta (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 69-72). Londres: Routledge.
- Vertov, D. (1922/1994). We. A Version of a Manifesto (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 69-72). Londres: Routledge.
- Vertov, D. (1923/1994). The Cine-Eyes. A Revolution (R. Taylor, Trans.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 89-94). Londres: Routledge.
- Vertov, D. (1974). *El cine ojo* (F. Llinás, Trans.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Volpi, G., Arlorio, P., Fofi, G., & Torri, G. (1969). Fernando Solanas: Il cinema come fucile (Intervista manifesto col regista). *Ombre Rosse*(7), 3-23.
- Welch, D. (2001). *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. Londres: I. B. Tauris.
- White, H. (1975). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- White, H. (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (2008). The Historical Event. *A Journal of Feminist Cultural Studies*, 19 (2), 9-34.
- Wilde, O. (1891). *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Simpkin, Marshal Hamilton, Kent and Co. Ltd.
- Willemen, P. (1994). *The Third Cinema*. Londres: British Film Institute.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, R. (2000 [1977]). *Maxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Winston, B. (2008). *Claiming the Real II - Documentary: Grierson and Beyond* (2 ed.). Londres: Palgrave Macmillan.

- Wollen, P. (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wollen, P. (1976). *North by North West: a Morphological Analysis*. *Film Form*(1), 20-34.
- Zavattini, C. (2004 [1953]). Some Ideas on the Cinema (P. L. Lanza, Trans.). En P. Simpson, A. Utterson & K. J. Shepherdson (Eds.), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (Vol. IV, pp. 40-50). Londres: Routledge.
- Zielinski, S. (2006). *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (G. Custance, Trans.). Cambridge: The MIT Press.
- Zielinski, S. (2011). *Arqueología de los medios: Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica* (A. Moreno-Hoffmann, Trans.). Bogotá: Universidad de Los Andes.

Filmografia

Adair, N., Brown, A., & Epstein, R. (1977). *Word Is Out* [Filme]. USA: Mariposa Film Group.

Antonioni, M. *Blow-Up* [Filme]. Reino Unido: Bridge Films & MGM.

Antonioni, M. (1960). *La aventura* [*L'avventura*] [Filme]. Italia & Francia: Cino del Duca & P.C. Europea & Société Cinematographique Lyre.

Antonioni, M. (1961). *La noche* [*La notte*] [Filme]. Italia & Francia: Nep Films & Silver Films & Sofitedip.

Antonioni, M. (1962). *El eclipse* [*L'eclisse*] [Filme]. Italia & Francia: Cineriz & Interopa Film & Paris Film.

Antonioni, M. (1964). *El desierto rojo* [*Il deserto rosso*] [Filme]. Italia & Francia: Film Duemila & Federiz & Francoriz Production.

Antonioni, M. (1970). *Zabriskie Point* [Filme]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Antonioni, M. (1972). *China* [*Chung Kuo - Cina*] [Filme]. Italia: Radiotelevisione Italiana.

Antonioni, M. (1975). *El reportero* [*Professione: Reporter*] [Filme]. Italia & Francia & España: Compagnia Cinematografica Champion & CIPI Cinematografica S.A. & Les Films Concordia.

Antonioni, M. (2004). *La mirada de Antonioni* [*Lo sguardo di Michelangelo*] [Filme]. Italia: Istituto Luce & Lottomatica.

Bellocchio, M. (1967). *La China está cerca* [*La cina è vicina*] [Filme]. Italia: Franco Cristaldi.

Bellocchio, M. (1969). *El pueblo de Calabria ha levantado la cabeza* [*Il popolo calabrese ha rialzato la testa*] [Filme]. Italia: Unione dei Comunisti Italiani.

Bergman, I. (1957). *El séptimo sello* [*Det sjunde inseglet*] [Filme]. Suecia: Svensk Filmindustri.

Bergman, I. (1957). *Fresas salvajes* [*Smultronstället*] [Filme]. Suecia: Svensk Filmindustri.

- Bergman, I. (1961). *Como en un espejo* [*Såsom i en spegel*] [Filme]. Suecia: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1963). *El silencio* [*Tystnaden*] [Filme]. Suecia: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1966). *Persona* [Filme]. Suecia: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1973). *Escenas de la vida conyugal* [*Scener ur ett äktenskap*] [Miniserie de TV]. Suecia: Cinematograph AB.
- Bergman, I. (1980). *De la vida de las marionetas* [*Aus dem Leben der Marionetten*] [Filme]. Alemania del Oeste (RFA) Suecia: Personal Film & Incorporated Television Company.
- Berlanga, L. G. (1973). *Tamaño Natural* [*Grandeur nature*] [Filme]. Francia: Jet Films & Uranus Productions & Verona Produzione.
- Bertolucci, B. (1972). *El último tanto en París* [*Ultimo tango a Parigi*] [Filme]. Francia & Italia: United Artists & Les Productions Artistes Associés & Produzioni Europee Associati (PEA).
- Block, M. (1973). *...No Lies* [Filme]. USA: Direct Cinema Ltd.
- Brakhage, S. *By Brakhage: An Anthology* [DVD]. USA: Criterion Collection.
- Brakhage, S. (1987). *The Dante Quartet* [Filme]. USA: Canyon Cinema.
- Bresson, R. (1956). *Un condenado a muerte se ha escapado* [*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*] [Filme]. Francia: Gaumont.
- Bresson, R. (1959). *El carterista* [*Pickpocket*] [Filme]. Francia: Compagnie Cinématographique de France.
- Bresson, R. (1966). *Al azar de Baltasar* [*Au hasard Balthazar*] [Filme]. Francia & Suecia: Argos Films & Parc Films & Athos Films & Svensk-Filmindustri.
- Bresson, R. (1967). *Mouchette* [Filme]. Francia: Argos Films / Parc Film.
- Bresson, R. (1974). *Lancelot du Lac* [Filme]. Francia: Mara Films & Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF)
- Bresson, R. (1977). *El diablo probablemente* [*Le Diable probablement*] [Filme]. Francia: Gaumont.
- Bresson, R. (1983). *El dinero* [*L'argent*] [Filme]. Francia & Suiza: Eôs Films & France 3 Cinéma.

- Browning, T. (1932). *La parada de los monstruos* [*Freaks*] [Filme]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Bunuel, L. (1950). *Los olvidados* [Filme]. Mexico: Ultramar Films.
- Buñuel, L. (1929). *Un perro andaluz* [*Un chien andalou*] [Filme]. Francia: Luis Buñuel.
- Buñuel, L. (1930). *La edad de oro* [*L'âge d'or*] [Filme]. Francia: Vizconde de Noailles.
- Buñuel, L. (1933). *Las Hurdes* [Filme]. España: Ramón Acín
- Buñuel, L. (1953). *Él* [Filme]. México: Nacional Films.
- Buñuel, L. (1955). *Ensayo de un crimen* [Filme]. México: Alianza Cinematográfica.
- Bunuel, L. (1961). *Viridiana* [Filme]. España & Mexico: UNINCI & Gustavo Alatríste & Films 59.
- Buñuel, L. (1962). *El ángel exterminador* [Filme]. México: Uninci y Films 59 & Producciones Alatríste.
- Buñuel, L. (1964). *Diario de una camarera* [*Le journal d'une femme de chambre*] [Filme]. Francia & Italia: Ciné-Alliance & Filmsonor & Spéva Films.
- Buñuel, L. (1967). *Bella de día* [*Belle de jour*]. Francia: Robert et Raymond Hakim & Paris Film Productions.
- Buñuel, L. (1972). *El discreto encanto de la burguesía* [*Le charme discret de la bourgeoisie*] [Filme]. Francia: Greenwich Film Productions & Jet Films & Dean Film.
- Buñuel, L. (1974). *El fantasma de la libertad* [*Le fantôme de la liberté*] [Filme]. Francia: Euro International Film (EIA) /& Greenwich Film Productions.
- Buñuel, L. (1977). *Ese oscuro objeto del deseo* [*Cet obscur objet du désir*] [Filme]. Francia & España & Italia: Les Films Galaxie & Incine & Greenwich Film.
- Calle, S., & Shephard, G. (1996). *No Sex Last Night*. Francia: Bohen Foundation & Gémini Films & Paris Skyline.
- Chávarri, J. (1976). *El desencanto* [Filme]. España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.
- Costa-Gavras, C. (1972). *Estado de sitio* [*Etat de siege*] [Filme]. Francia: Reggane Films & Euro International Film (EIA).

- De Sica, V. D. (1951). *Milagro en Milán* [*Miracolo a Milano*] [Filme]. Italia: Produzioni De Sica & Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.
- Debord, G. (1952). *Hurlements en faveur de Sade* [Filme]. Francia: Films Lettristes.
- Debord, G. (1959). *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [Filme]. Francia: Dansk-Fransk Experimental Films Kompagni.
- Debord, G. (1961). *Critique de la séparation* [Filme]. Francia: Dansk-Fransk Experimentalfilm Kompagni.
- Dreyer, C. T. (1928). *La pasión de Juana de Arco* [*La Passion de Jeanne d'Arc*] [Filme]. Francia: Société générale des films.
- Dreyer, C. T. (1943). *Dies irae* [*Vredens dag*] [Filme]. Dinamarca: Palladium Productions.
- Dreyer, C. T. (1955). *La palabra* [*Ordet*] [Filme]. Dinamarca: Palladium Film.
- Dreyer, C. T. (1964). *Gertrud* [Filme]. Dinamarca: Palladium Film.
- Eisenstein, S. M. (1925a). *El acorazado Potemkin* [*Bronenosets Potemkin*] [Filme]. URSS: Goskino.
- Eisenstein, S. M. (1925b). *Huelga* [*Stachka*] [Filme]. URSS: Goskino.
- Eisenstein, S. M. (1935). *El prado de Bezhin* [*Bezhin lug*] [Filme]. URSS: Gosudarstvennoe Upravlenie Kinematografii (GUK).
- Eisenstein, S. M. (1938). *Alexánder Nevsky* [Filme]. URSS: Mosfilm.
- Eisenstein, S. M. (1945). *Iván el Terrible* [*Ivan Groznyy*] [Filme]. URSS: Mosfilm.
- Eisenstein, S. M., & Aleksandrov, G. (1928). *Octubre* [*Oktyabr*] [Filme]. URSS: Sovkino.
- Eisenstein, S. M., Aleksandrov, G., & Tisse, E. (1929). *Lo viejo y lo nuevo* [*Gore i radost zhenshchiny*] [Filme]. URSS: Sovkino.
- Elam, J. (1975). *Rape* [Filme]. USA: Chicago Film Archives.
- Epstein, J. (1923). *Corazón Fiel* [*Coeur fidèle*] [Filme]. Francia: Pathé Consortium Cinéma.
- Epstein, J. (1929). *Finis Terrae* [Filme]. Francia: Société Générale des Films.

- Faber, M. (1993). *Delirium* [Video]. USA: Video Data Bank.
- Farocki, H. (1992). *Videogramas de una revolución* [*Videogramme einer Revolution*] [Filme]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion, Bremer Institut Film / Fernsehen Produktionsgesellschaft mbH.
- Farocki, H. (1995). *Obreros saliendo de la fábrica* [*Arbeiter verlassen die Fabrik*] [Filme]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.
- Farocki, H. (2001). *Los creadores de centros comerciales* [*Die Schöpfer der Einkaufswelten*] [Filme]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion, NDR, SWR.
- Fellini, F. (1978). *Prueba de orquesta* [*Prova d'orchestra*] [Filme]. Italia: Daimo Cinematografica & RAI Radiotelevisione Italiana & Albatros Filmproduktion.
- Fischinger, O. (1921-1926). *Wax Experiments* [Filme]. Australia: Center for Visual Music.
- Fischli, P., & Weiss, D. (1987). *El curso de las cosas* [*Der Lauf Der Dinge*] [Filme]. Suiza: Peter Fischli & David Weiss.
- Flaherty, R. (1922). *Nanuk, el esquimal* [*Nanook of the North*] [Filme]: Revillon & Pathé Pictures.
- Franju, G. (1949). *La sangre de las bestias* [*Le sang des bêtes*] [Filme]. Francia: Forces et voix de la France.
- Friedrich, S. (1990). *Sink or Swim* [Video]. USA: Downstream Productions.
- Gance, A. (1923). *La rueda* [*La roue*] [Filme]. Francia: Films Abel Gance.
- Gance, A. (1927). *Napoleon* [Filme]. Francia: Société General des Films.
- Getino, O., Juárez, N., Kuhn, R., Martín, J., Ríos, H., Subiela, E., . . . Juárez, E. (1969). *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* [Filme]. Argentina: Grupo Realizadores de Mayo.
- Getino, O., & Solanas, F. E. (1968). *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* [Filme]. Argentina: Grupo Cine Liberación.
- Gillett, B. (1933). *The Three Little Pigs* [Filme]. USA: Walt Disney Productions.
- Gleyzer, R. (1964). *La tierra quema* [Filme]. Brasil: Raymundo Gleyzer.
- Gleyzer, R. (1971). *Swift 1971* [Filme]. Argentina: ERP.

- Gleyzer, R. (1972). *La masacre de Trelew* [Filme]. Argentina: Raymundo Gleizer.
- Godard, J.-L. (1967). *La chinoise* [Filme]. Francia: Anouchka Films & Les Productions de la Guéville & Athos Films.
- Godard, J.-L. (1968). *Un filme como cualquier otro* [*Un film comme les autres*] [Filme]. Francia: Anouchka Films.
- Godard, J.-L., & Roger, J.-H. (1970). *British Sounds* [Filme]. Reino Unido: Kestrel Productions, & Londres Weekend Television.
- Gordon, D. (1993). *24 Hour Psycho* [Videoinstalación]. United Kingdom.
- Gray, L. (1979). *With Babies and Banners: Story of the Women's Emergency Brigade* [Filme]. USA: Woman's Labor History Film Project.
- Green, V., & Price, M. (1984). *Trick or Drink* [Vídeo]. USA: Vanalyne Green.
- Grupo-Dziga-Vertov, Godard, J.-L., Burron, P., & Roger, J.-H. (1969). *Pravda* [Filme]. Francia: CECRT (Centre Européen Cinéma-Radio-Télévision).
- Grupo-Dziga-Vertov, Godard, J.-L., Gorin, J.-P., & Martin, G. (1969). *Vent d'est* [Filme]. Italia: Polifilm & Anouchka Films & CCC Filmkunst.
- Grupo-Medvedkin. (1969). *Nouvelle société n° 6* [Filme]. Francia: SLON.
- Grupo-Medvedkine. (1968). *Classe de lutte* [Filme]. Francia: SLON.
- Grupo-Medvedkine. (1968). *Sochaux, 11 Juin 1968* [Filme]. Francia: SLON.
- Guzman, P. (1972). *El primer año* [Filme]. Chile: Patricio Guzman.
- Guzmán, P. (1975-1979). *La batalla de Chile* [Filme]. Chile & Cuba & Francia: ICAIC & and Chris Marker.
- Hand, D. *Bambi*. USA: Walt Disney Productions.
- Harris, T. A. (1995). *Vintage - Families of Value* [Video]. USA: Chimpanzee Productions
- Hippler, F. (1940). *El judío eterno* [*Der ewige Jude*] [Filme]. Alemania: Deutsche Film Gesellschaft.
- Hippler, F. (1983-1984). Interview with Fritz Hippler *A Walk Through the 20th Century with Bill Moyers*. USA: David Grubin Productions
- Iskra. (1968). *Cinétracts* [Filme]. Francia: Iskra.
- Ivens, J. (1928). *El puente* [Filme]. Holanda: Capi-Holland.

- Ivens, J. (1937). *Tierra de España* [*The Spanish Earth*] [Filme]. USA: Contemporary Historians Inc.
- Ivens, J. (1939). *Los 400 millones* [*The 400 Million*] [Filme]. USA & China: History Today Inc.
- Ivens, J., & Franken, M. (1929). *Lluvia* [Filme]. Holanda: Capi-Holland.
- Ivens, J., Godard, J.-L., Marker, C., Resnais, A., Klein, W., Lelouch, C., & Varda, A. (1967). *Lejos de Vietnam* [*Loin du Vietnam*] [Filme]. Francia: SLON (Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles).
- Kalatózov, M. (1930). *La sal de Svanetia* [*Jim Shvante marili Svanets*] [Filme]. URSS: Sakhkinmretsvi
- Klein, B. S. (1981). *Not a Love Story: A Film About Pornography* [Filme]. Canadá: National Film Board of Canada (NFB).
- Kluge, A. (2008). *Noticias de la antigüedad ideológica: Marx - Eisenstein - El capital* [*Nachrichten aus der ideologischen Antike - Marx – Eisenstein – Das Kapital*] [Filme]. Alemania: Suhrkamp Verlag.
- Kluge, A., & Schamoni, P. (1961). *Brutalidad en piedra* [*Brutalität in Stein*] [Filme]. Alemania del Oeste: Alexander Kluge Filmproduktion & Peter Schamoni Filmproduktion.
- Kuchar, G. (1986). *Weather Diary 1* [Video]. USA: George Kuchar.
- Kuchar, G. (1988). *Weather Diary 3* [Video]. USA: George Kuchar.
- Kuchar, G. (1989). *Weather Diary 5* [Video]. USA: George Kuchar.
- Kurosawa, A. (1980). *Kagemusha* [Filme]. Japón, USA: Kurosawa Production Co., Toho Company, Twentieth Century Fox Film
- Lambert, S. (2009). *Undercover Boss* [Reality Television]. UK: Studio Lambert.
- Lang, F. (1931). *M* [Filme]. Alemania: Nero-Film AG.
- Lanzmann, C. (1985). *Shoah* [Filme]. Francia: BBC & Les Films Aleph
- Littín, M. (1969). *El Chacal de Nahueltoro* [Filme]. Chile & Mexico: Cine Experimental de la Universidad de Chile & Cinematografica Tercer Mondo.
- Malle, L. (1974). *Lacombe Lucien* [Filme]. Francia: Nouvelles Éditions de Films (NEF).
- Marino, I. (1987-1999). *Un día Bravo* [Video]. Argentina & USA: Cinemalicia & Hamaca.

- Marino, I. (1990-1999). *Descripción* [*Description*] [Video]. Argentina & USA: Cinemalicia.
- Marino, I. (1995). *Siesta* [Video]. Argentina: Cinemalicia & Hamaca.
- Marino, I. (1997). *De la colonia* [*About the Colony*] [Video]. Alemania & Argentina: UDK & Hamaca.
- Marino, I. (2000). *Letanías* [Video]. Argentina: Edumedia.
- Marino, I. (2002). *In Death's Dream Kingdom* [Video & Multimedia]. Alemania & España: ZKM & MECAD.
- Marino, I. (2005). *Cinco retratos de una mujer sentada* [Video]. Argentina & España: Hamaca.
- Marino, I. (2012). *Prosas pampeanas* [Video]. España: Edumedia.
- Marino, I., & Eliav, A. (2012). *El día que llegaste a Buenos Aires* [*The Day You Arrive to Buenos Aires*] [Video]. Israel & España: Edumedia.
- Masumura, Y. (1969). *La bestia ciega* [*Môjû*] [Filme]. Japón: Daiei Motion Picture Company & Daiei Studios.
- Maysles, A., & Maysles, D. (1964). *What's Happening! The Beatles In The U.S.A* [Filme]. USA: Maysles Films.
- Maysles, A., & Maysles, D. (1968). *Salesman* [Filme]. USA: Maysles Films Maysles Films.
- Maysles, A., Maysles, D., Meyer, M., & Hovde, E. (1975). *Grey Gardens* [Filme]. USA: Portrait Films.
- McBride, J. (1967). *David Holzman's Diary* [Filme]. USA: New Yorker Films.
- Medvedkine, Marker, C., & Otros. (1969). *Classe de lutte* [Filme]. Francia: SLON.
- Mekas, J. (1972). *Reminiscences of a Journey to Lithuania* [Filme]. Reino Unido & Alemania del Oeste: Vaughan Films.
- Mekas, J. (1949-1975). *Perdido, perdido, perdido* [*Lost, Lost, Lost*] [Filme]. USA: Jonas Mekas.
- Mekas, J. (1964-1969). *Walden: Diarios, notas y bosquejos* [*Walden: Diaries Notes and Sketches*] [Filme]. USA: Jonas Mekas.
- Mekas, J. (1966). *Apuntes sobre el circo* [*Notes on the Circus*] [Filme]. USA: Jonas Mekas.

- Mekas, J. (1971-1972). *Reminiscencias de un viaje a Lituania* [*Reminiscences of a Journey to Lithuania*] [Filme]. USA: Jonas Mekas.
- Mekas, J. (1986). *He Stands in the Desert Counting the Seconds of His Life* [Filme]. USA: Jonas Mekas.
- Mekas, J. (2000). *Mientras me estaba moviendo hacia adelante vi ocasionalmente breves destellos de belleza* [*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*] [Filme]. USA: Jonas Mekas.
- Meyer, P. (1991). *Fotografía para recordar* [Filme & Interactivo]. México: Zonazo.
- Morrissey, P. (1968). *Flesh* [Filme]. USA: Factory Films (Andy Warhol).
- Morrissey, P. (1970). *Trash* [Filme]. USA: Factory Films (Andy Warhol).
- Nekes, W. (1986). *El filme antes del filme* [*Media Magica I - Was geschah wirklich zwischen den Bildern*] [Filme]. Alemania: Werner Nekes Filmproduktion.
- Ophüls, M. (1988). *Hotel Terminus*. Alemania: Samuel Goldwyn Company & The Memory Pictures Company
- Oshima, N. (1976). *El imperio de los sentidos* [*Ai no korîda*] [Filme]. Japón & Francia: Oshima Productions & Shibata Organisation & Argos Films.
- Paik, N. J. (1962-1964). *Zen for Film* [Filme]. USA: EAI.
- Paradzhánov, S. (1982). *El color de la granada* [Filme]. URSS: Armenfilm Studios.
- Pasolini, P. P. (1961). *Accattone* [Filme]. Italia: Arco Film & Cino del Duca.
- Perlov, D. (1983). *Diaries* [*Yoman*] [Filme]. Israel: Perlov Productions.
- Perlov, D. (1990-1999). *Updated Diary* [Filme]. Israel: David Perlov & Reuven Hecker.
- Perrault, P. (1967). *Las reglas del juego* [*Le règne du jour*] [Filme]. Canadá: Office national du film du Canada (ONF)
- Pollet, J.-D., & Schlöndorff, V. (1963). *Méditerranée* [Filme]. Francia: Les Films du Losange.
- Polonia, C. e. (1940). *Campana en Polonia* [Filme]. Alemania: Deutsche Filmherstellungs und Verwertungs GmbH.

- Pontecorvo, G. (1966). *La Batalla de Argel* [*La Battaglia di Algeri*] [Filme]. Italia & Argelia: Igor Film & Casbah Film.
- Pudovkin, V. (1933). *El desertor* [*Dezertir*] [Filme]. URSS: Mezhrabpomfilm
- Renoir, J. (1936). *La vie est a nous* [Filme]. Francia: Parti Communiste Français.
- Resnais, A. (1955). *Noche y niebla* [*Nuit et Brouillard*] [Filme]. Francia: Argos Films.
- Resnais, A. (1959). *Iroshima mi amor* [*Hiroshima mon amour*] [Filme]. Francia & Japón: Argos Films & Como Films & Daiei Studios.
- Resnais, A., & Hessens, R. (1950). *Guernica* [Filme]. Francia: Panthéon Productions.
- Richter, H. (1921). *Rhythmus 21* [Filme]. Berlin.
- Riefenstahl, L. (1932). *La luz azul* [*Das blaue Licht*] [Filme]. Alemania: Leni Riefenstahl Produktion.
- Riefenstahl, L. (1935). *El triunfo de la voluntad* [*Triumph Des Willens*] [Filme]. Alemania: Reichsparteitagsfilm.
- Riefenstahl, L. (1938). *Olimpiada* [*Olympia: Fest der Völker*] [Filme]. Alemania: Olympia Film GmbH & International Olympic Committee.
- Riggs, M. (1989). *Tongues Untied* [Filme]. USA: Frameline & California Newsreel.
- Rocha, G. (1962). *Barravento* [Filme]. Brasil: Iglu Filmes.
- Rocha, G. (1964). *Dios y el diablo en la tierra del sol* [*Deus e o Diabo na Terra do Sol*] [Filme]. Brasil: Copacabana Filmes.
- Rocha, G. (1967). *Tierra en trance* [*Terra em Transe*] [Filme]. Brasil: Mapa Di-film.
- Rocha, G. (1969). *Antonio das Mortes* [Filme]. Brasil: Mapa Filmes & Claude Antoine Films.
- Rocha, G. (1970). *Cabezas cortadas* [*Cabezas cortadas*]. Brasil: Filmscontacto & Mapa Filmes.
- Rossellini, R. (1946). *Paisà* [Filme]. Italia: Organizzazione Film Internazionali (OFI) & Foreign Film Productions.
- Rouch, J. (1958). *Yo, un negro* [*Moi, un noir*] [Filme]. Francia: Les Films de la Pléiade.

- Rouch, J. (1960). *Crónica de un verano* [*Chronique d'un été*] [Filme]. Francia: Argos Films.
- Ruttman, W. (1921). *Lichtspiel: Opus I* [Filme]. Berlin.
- Ruttman, W. (1927). *Berlin, Sinfonía de una gran ciudad* [*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*] [Filme]. Alemania: Deutsche Vereins-Film.
- Ruttman, W. (1930). *Fin de semana* [*Wochenende*] [Musica concreta]. Alemania: Walter Ruttmann.
- Ruttman, W. (1940). *Deutsche Panzer* [Filme]. Alemania: Universum Film (UFA).
- Sagan, C. (1980). *Cosmos* [Serie Televisiva]. USA: KCET.
- Santos, N. P. d. (1963). *Vidas Secas* [Filme]. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas & Sino Filmes.
- Scola, E. (1977). *Un día muy particular* [*Una giornata particolare*] [Compagnia Cinematografica Champion & Canafox Films]. Italia: Gold Film.
- Shub, E. (1927). *La caída de la dinastía Romanov* [*Padenie dinastii Romanovskikh*] [Filme]. URSS: Sovkino.
- Solanas, F., & Getino, O. (1971). *Actualización Política y Doctrinaria Para La Toma Del Poder* [Filme]. Buenos Aires: Cine Liberación.
- Solanas, F. E. (1972). *Los hijos de Fierro*. Argentina: Cinesur.
- Straub, J.-M., & Huillet, D. (1970). *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer—ou peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* [*Los ojos no quieren cerrarse todo el tiempo o quizá un día Roma permitirá elegir a su regreso*] [Filme]. Italia, Alemania: Janus Film und Fernsehen.
- Tykwer, T. (2008). *El hombre en las cosas* [*Der Mensch im Ding*] [Filme]. Alemania: Suhrkamp Verlag.
- Vertov, D. (1924). *Cine-Ojo* [*Kinoglaz*] [Filme]. URSS.
- Vertov, D. (1929). *El hombre de la cámara* [*Chelovek s kino-apparatom*] [Filme]. URSS: VUFKU.
- Vertov, D. (1931). *Entusiasmo* [*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*] [Filme]. URSS: Ukrainfilm.

- Vertov, D. (1934). *Tres cantos sobre Lenin* [*Tri pesni o Lenine*] [Filme]. URSS: Mezhrabpomfilm.
- Vigo, J. (1930). *À propos de Nice* [Filme]. Francia.
- Vigo, J. (1930). *A propósito de Niza* [Filme]. Francia: Pathé-Natan.
- Visconti, L. (1971). *Muerte en Venecia* [*Morte a Venezia*] [Filme]. Italia / Francia: Warner Bros.
- Warhol, A. (1964). *Sleep* [Filme]. USA.
- Warhol, A. (1964). *Empire* [Filme]. USA.
- Welles, O. (1958). *Touch of Evil* [Filme]. USA: Universal International Pictures
- Zavattini, C., Fellini, F., Antonioni, M., Lattuada, A., Lizzani, C., Maselli, F., & Risi, D. (1953). *Amor en la ciudad* [*L'amore in città*] [Filme]. Italia: Faro Film.

ANEXOS

Anexo 1

Presentación de obras adjuntas a la tesis

- Punto de acceso de las obras: Internet
- URL: <http://ivan-marino.net/lusofona.html>
- Requisitos de acceso: Ordenador/Computer, Browser, Plug-in de Flash instalado y dispositivos de audio habilitados

Observaciones

Nuestra tesis continúa ahora con el recorrido de los trabajos *online* que exponen, mediante diversos medios de expresión artística, los temas tratados anteriormente. Para acercar la presentación de obras a las modalidades de la lectura lineal de nuestro desarrollo teórico, hemos diagramado un sistema de índices en Internet que permite recorrerlas siguiendo un eje temático. Al margen del trayecto lineal que ideamos como sistema de argumentación visual, el índice interactivo permite también saltar fácilmente de una a otra categoría, o bien avanzar y detenerse en determinadas piezas.

Las piezas presentadas se encuentran organizadas en dos partes. En la **Parte I** ubicamos una amplia serie de *sketches generativos* que trazan un recorrido simétrico a las principales problemáticas analizadas a través de la exégesis textual. Los *sketches* representan ideas con estructuras simples —en el sentido de discursos compuestos con un solo elemento—, que explican por sí solas, a través su propia «textualidad», sus objetivos en relación al tema de la tesis. Pueden considerarse como notas marginales —no por esta localización menos importantes— que establecen un diálogo mordaz con los diferentes «principios esenciales» y reglas del audiovisual que, por imposición u omisión, han terminado normalizado el lenguaje. Los *sketches* generativos persiguen las siguientes finalidades: *a)* representar los límites gráficos del sentido de un texto, exponiendo el punto de torsión en el cual se deshace su significado (cfr. *sketch* Eliot); *b)* representar, a través de un sistema de permutaciones de «módulos funcionales», los esquemas básicos de la composición automatizada de un discurso audiovisual (cfr. *sketch* Dreyer); *c)* estudiar equilibrios

y desequilibrios compositivos centrados en los conceptos de orden y caos (cfr. *Metastatic Icons*); d) realizar «pruebas de laboratorio» sobre el efecto que provoca la alteración de las expectativas generadas por la inercia de un movimiento gráfico en la pantalla (cfr. *Textfields*); etc.

En la parte II se inscriben los trabajos audiovisuales que cargan con el peso principal de nuestra argumentación, relacionados con los conceptos clave que hemos analizado en el capítulo final de la tesis (*domestic ethnography*, *experimental ethnography*, y diario cinematográfico). En esta serie de trabajos proponemos también un índice de visualización progresiva que está indicado en nuestro diagrama de flujo. En la medida que estas obras son insertadas en la tesis como un sistema de argumentación visual, consideramos que no precisan otras presentaciones más allá de las que ofrece el propio trabajo (cfr. nuestra introducción). No obstante, adjuntamos también, como segundo anexo, un catálogo que contiene información extensa sobre el conjunto de trabajos que ponemos a vuestra disposición en Internet.

